

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2022



АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

**«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»**

ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Сборник научных трудов

Санкт-Петербург
2022

УДК 75.052:378.096(063)

ББК 85.10:74.48я43

А43

- А43 Актуальные проблемы монументального искусства:**
сборник научных трудов / под ред. Д. О. Антипиной,
Р. А. Бахтиярова, С. Н. Крылова. – Санкт-Петербург.: ФГБОУВО
«СПбГУПТД», 2022. – 607 с.: ил.
ISBN 978-5-7937-2069-4

Издание посвящено 130-летию со дня рождения отечественного живописца-монументалиста, иконописца, реставратора, педагога П. Д. Корина (1892–1967), содержит исследования о творчестве художника, а также затрагивает проблемы традиций и новаций в монументальном искусстве, вопросы синтеза искусств, использования современных и традиционных художественных материалов, педагогики и методик преподавания.

Сборник адресуется художникам, дизайнерам, искусствоведам, а также всем, интересующимся проблемами монументального искусства.

Материалы публикуются в авторской редакции и могут не отражать точку зрения редакционной коллегии сборника.

ISBN 978-5-7937-2069-4

УДК 75.052:378.096(063)

ББК 85.10:74.48я43

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2022

© Коллектив авторов, 2022

© Обложка, группа «ФоРУС», 2022

© Дизайн, С. Н. Белошицкая, 2022

Дорогие друзья!

В этом году международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы монументального искусства», состоявшаяся 11–12 марта 2022 г. в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) по инициативе кафедры монументального искусства Института дизайна и искусств, посвящена творчеству выдающегося мастера отечественной монументальной живописи – Павла Дмитриевича Корина (1892–1967). В 2022 г. исполняется 130 лет со дня рождения мастера и 55 лет со дня его смерти. Творчество Павла Дмитриевича освещает многие значимые события истории Отечества, представляет галерею образов выдающихся деятелей XX в., раскрывает удивительный мир русской природы. Часть опубликованных в сборнике статей составили исследования о творчестве П. Д. Корина. Другие работы посвящены традиционным вопросам, обсуждавшимся на секционных заседаниях: соотношению традиционного и инновационного в искусстве, синтезу искусств в архитектурной среде, использованию различных материалов в монументальной живописи, сохранению и воссозданию художественного наследия, педагогике в монументальном искусстве.

Некоторые авторы стали уже нашими постоянными участниками, другие представили свои материалы впервые. Это исследователи из России и стран ближнего и дальнего зарубежья – Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Екатеринбурга, Самары, Омска, Пятигорска, а также Болгарии, Вьетнама, Китая, Казахстана и Молдовы. Возможность опубликовать свои труды имели также молодые аспиранты и студенты.

Конференция по традиции сопровождалась различными мероприятиями: состоялся круглый стол на тему: «Современная монументальная живопись: классические принципы и новаторские методы» совместно с кафедрами монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, преподавателями Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, приглашенными художниками-монументалистами из Омска, Новосибирска, Иркутска, Екатеринбурга, Волгограда, Ростова-на-Дону; мастер-классы по мозаике, витражу, текстилю и художественной эмали; открытие международной выставки-конкурса «Творческая весна».

Организаторы конференции рады продуктивному сотрудничеству и взаимодействию с коллегами и единомышленниками в решении актуальных проблем монументального искусства. Ждем вас снова!

Д. О. Антипина
Заведующий кафедрой монументального искусства,
член Союза художников России, кандидат искусствоведения, доцент

ТВОРЧЕСТВО П. Д. КОРИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

УДК 75.052:75.03:75.046(=161.1)Korin

Н. М. Корина
Москва, Россия
Музеи Московского Кремля

Династия Кориных в истории русского монументального искусства

Говоря о феномене творческих династий в истории отечественной культуры, сложно переоценить значение древнего рода палехских иконописцев Кориных, который на протяжении столетий давал русскому искусству много талантливых иконописцев, художников, реставраторов, педагогов, ученых. Не исключением являются работы и в области монументальной живописи, которая в разных аспектах присутствовала в творческой жизни нескольких поколений художников Кориных.

Ключевые слова: род Кориных, палехские иконописцы, русское искусство, монументальная живопись

Nataliya M. Korina
Moscow, Russia
Museums of the Moscow Kremlin

The Korin Dynasty in the History of Russian Monumental Art: An Overview

Examining the history of Russia's artistic dynasties, it is difficult to overestimate the importance of the Korin family. Taking roots in 17th century Palekh, this family - or rather this dynasty - gave Russia and the world numerous talented artists, restorers, academics, teachers and a long line of iconographers. In the 20th century, several artists from the Korin family dedicated their time and talents to monumental art - both painting and mosaic. In the given article the author will provide an overview of the impact and heritage of the Korin dynasty on Russian monumental art.

Keywords: Korin dynasty, Palekh icon painters, Russian art, monumental painting

Родословная потомственных крестьян-иконописцев восходит своими корнями к XVII веку и – это только по сохранившимся документальным источникам. Род Кориных считался одним из самых древних в селе Палех Владимирской губернии (ныне Ивановская область). До наших дней дошла се-

мейная реликвия – икона «Богоматерь Смоленская» XVI века¹ (ил. 1), на оборотной стороне которой живописцем П. Д. Коринным была записана известная на тот момент родословная «Сей св. образ из рода Кориных, крестьян-иконописцев села Палеха Владимирской губ. Родословие Кориных: Федор Корин, Федор Федорович, Максим Федорович, Пахом Максимович, Петр Пахомович, Илларион Петрович, Николай Илларионович, супруга его Мария Николаевна, урожденная Коровайкова. Дети их: Михаил, Трифон, Никифор, Дмитрий, Иван, Дмитрий Николаевич; супруга его Надежда Ивановна, урожденная Таланова; дети их: Илья, Сергей, Евлампия, Мария, Михаил, Павел, Александр. Сын Михаила Николаевича, Алексей Михайлович Корин, художник-передвижник. Записал Павел Дмитриевич Корин, январь, 1961 год»².

Издавна Палех славился известными фамилиями своих старинных династий, занимавшихся иконописным мастерством³, которое передавалось в семьях палешан из поколения в поколение. Побывавший в 1863 году в этом живописном месте знаток древнерусского искусства, историк Г. Д. Филимонов, опубликовал статью под названием «Палех» в газете «День», где подробно описывал иконописные мастерские и их уклад жизни. «Палех по справедливости можно назвать главным средоточием, сердцем народной русской иконописи. Народное сознание дает ему в среде своей значение какой-то Академии ... Отсюда на всю Россию идут лучшие мастера-иконники, ни один замечательный церковный подряд не обойдется без участия палешан. <...> Первою мастерскою в Палехе считается мастерская Н. Сафонова. В ней работают около двадцати человек. У другого хозяина – Корина Николая Илларионовича было также огромное собрание рисунков, но все уничтожено пожарами, к несчастью, нередкими в Палехе. Здесь сохранилось только две знаменитые иконы: одна – Смоленской Божьей Матери с приписью на полях тонкого Костромского письма. <...> В мастерской Корина, не столь многочисленной, но замечательной по хорошему исполнению миниатюр в минеях и праздниках, лучшими мастерами считают Комарова, Горбунова, Балясова. <...> Главное производство икон в настоящее время в Палехе сосредоточено в руках сведущего и добросовестного хозяина Н. Сафонова. На него и частью на Корина работает почти вся слобода. Они получают заказы, наряды из Москвы и других мест, распределяют между своими мастерами работы, которые большею частью производятся по домам под их наблюдением; они же являются в Нижний [Новгород] и на другие ярмарки, сдают там исполненные заказы и по привезенным образцам получают новые» [6].

¹ На протяжении всей жизни художник-передвижник А. М. Корин не расставался с этой иконой, однако в тяжелые 1930-е гг. после его смерти вдова С. С. Корина отдала реликвию живописцу П. Д. Корину. На обороте им была сделана надпись с указанием всех представителей рода Кориных. Впоследствии, вместе с другими произведениями древнерусского искусства из собрания живописца, она вошла в собрание Государственной Третьяковской галереи. Подробнее об иконе см.: Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. – Москва: Искусство, 1966. С. 94.

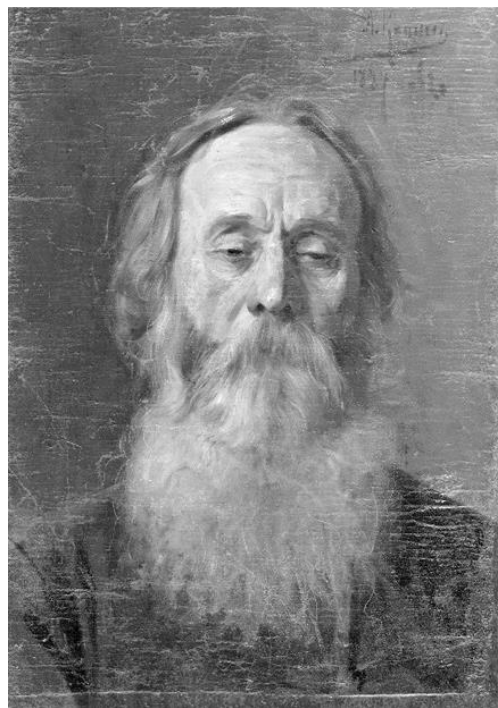
² Подробнее о родословной Кориных см.: Корина, Н. Д. Творческое наследие художника Алексея Михайловича Корина (1865 - 1923) в контексте русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: «БуксМАрт», 2020. С. 43-58.

³ История Палеха и его многочисленных иконописных родов подробно описаны в книге О. А. Колесовой «Палех и палешане. Путеводитель». Иваново: Референт, 2010.

Родовой дом Кориных, или как говорили в тех местах «усадыба», располагался на северной стороне Палеха и включал ямской двор и иконописную мастерскую, принадлежавшие Николаю Илларионовичу Корину (ил. 2). Он был очень уважаемым в Палехе человеком, так, что после отмены крепостного права стал первым выборным старшиной. Иконописная мастерская досталась ему по наследству и была известна далеко за пределами Палеха. Она была небольшая, но качество работ традиционно сохранялось высоким. Здесь писали в основном иконы-календари, называемые минеями (греч. – месяц). В мастерской работало несколько мастеров, там же Николай Илларионович сам учил ребятшек рисованию по гипсам, что было в то время большой редкостью среди иконописцев. Вместе с ним работали и его сыновья Трифон, Никифор, Иван и Дмитрий (ил. 3) – талантливый иконописец, отец будущих живописцев Павла и Александра Кориных; только старший сын Михаил (отец художника-передвижника Алексея Корина) занимался крестьянством, держа ямщину.



Ил. 1. Истома Савин. Богоматерь Одигитрия Смоленская со святыми на полях. Конец XVI в. Государственная Третьяковская галерея



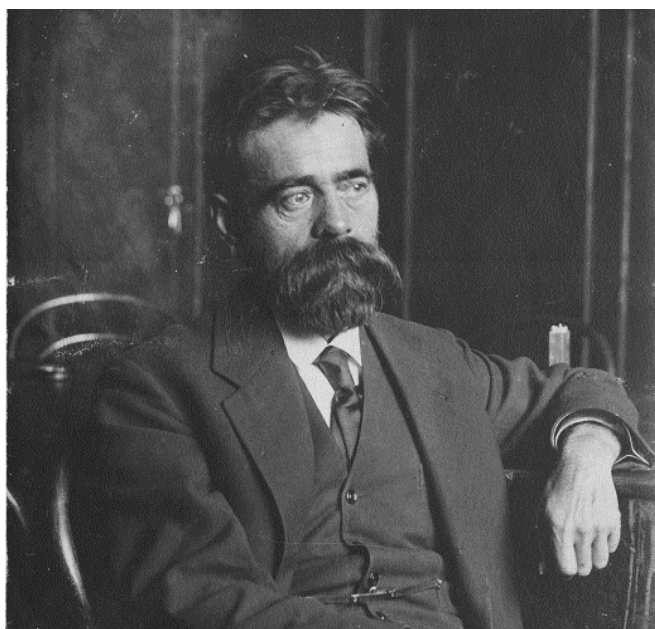
Ил. 2. А. М. Корин. Портрет Николая Илларионовича Корина. 1887 г. Дом-музей П. Д. Корина в Палехе

К сожалению, пожар 1872 года, уничтоживший множество деревянных домов Палеха, не пощадил и родовую усадьбу Кориных вместе с мастерской, которую Николай Илларионович уже был не в силах восстановить. По свидетельству художника Н. А. Правдина: «После пожара он [Н. И. Корин – Н. К.] стал жить в другом месте, рядом (теперь – ул. Ленина, 21). Здесь с ним жил его сын Михаил (потом дом стал его), и тут же родился будущий художник Алексей Михайлович...» [3, 152].

Происхождение Алексея Михайловича Корины (1865–1923) (ил. 4) словно предопределило весь его творческий путь. Способности к рисованию стали проявляться с ранних лет, а жажда знаний и твердое стремление стать художником привело к тому, что он, уехав в Москву на учебу в Училище живописи, ваяния и зодчества, первым из рода получил профессиональное образование, став впоследствии известным художником, профессором живописи, уважаемым специалистом. Всю свою жизнь он посвятил искусству, оставив большое творческое наследие. Яркий представитель «московской школы живописи», с 1895 г. член Товарищества передвижных художественных выставок, А. М. Корин одинаково полно выразил себя в разных жанрах: в бытовой картине, портрете, пейзаже, увлеченно занимался книжной иллюстрацией. Будучи одним из лучших рисовальщиков своего времени, он почти четверть века руководил головным классом МУЖВЗ (1894–1917), воспитав не одно поколение художников.



Ил. 3. А. М. Корин. Портрет
Дмитрия Николаевича Корины. 1887 г.
Дом-музей П. Д. Корины в Палехе



Ил. 4. А. М. Корин. Фото. 1910-е.
Архив семьи художника А. М. Корины

Однако не будет преувеличением сказать, что именно монументальная живопись занимала особое место в творчестве Алексея Михайловича, если не сказать, главное. На протяжении всей жизни он много расписывал и участвовал в реставрации церквей и храмов, как в своем Отечестве, так и за рубежом. Созерцание с детства древних икон, иконописная практика, с освоением передаваемых из поколения в поколение знаний и навыков, создали прочную основу его мастерства не только как художника, но и как знатока древнерусской живописи. Так, известно, что он принимал участие в украшении Казанского кафедрального собора в г. Оренбурге (1895), храма Успения Пресвятой

Богородицы в Печатниках в Москве (1900–1902) и др. Активно занимался реставрацией и росписью в Троице-Сергиевой Лавре, о чем сохранились документальные сведения, воспоминания очевидцев и коллег художника [2, 567].

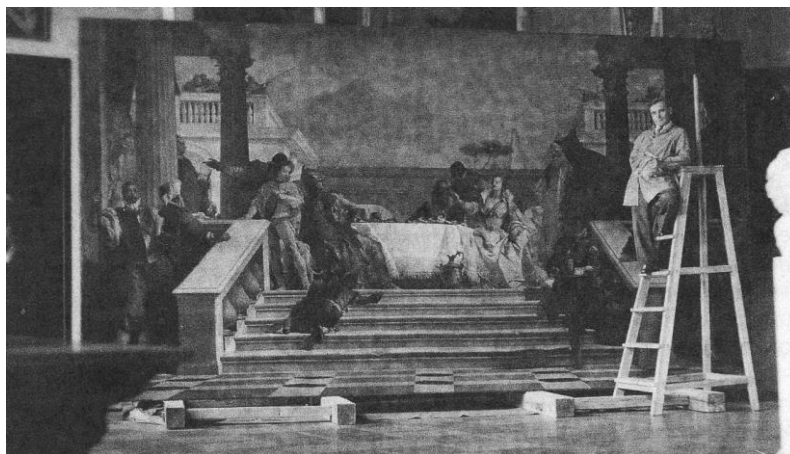
К сожалению, восстановить объем проделанной Кориным работы, как по росписи, так и реставрации старинной храмовой живописи, уже невозможно. На протяжении многих десятилетий в нашей стране религиозная живопись XIX – начала XX века не воспринималась как художественная ценность. Время с его бурными историческими событиями, часто трагическими, не пощадило творений А. М. Корина (как и многих других художников). Некоторые храмы были разрушены, а вместе с ними исчезли и росписи.

К числу дошедших до наших дней памятников, где можно еще увидеть живые фрески, написанные кистью Алексея Михайловича Корина, относится храм-памятник во имя святого благоверного князя Александра Невского в Софии, построенный в честь тысяч русских солдат, погибших за освобождение Болгарии от османского владычества. На сегодняшний день за авторством А. М. Корина известны четыре стенописные композиции: «Христос перед народом», «Христос благословляет детей», «Воскрешение Лазаря», «Воскрешение сына Наинской вдовы» и сцена под центральным куполом: «Сошествие Св. Духа на Апостолов» (Пятидесятница), а также образ Евангелиста Марка. Главным мотивом фресковой росписи храма Александра Невского является чудесное воскрешение мертвых Иисусом Христом, символизирующим идею возрождения освобожденной Болгарии к новой жизни после долгих лет страданий и угнетения. Многие отмечают, что «храм отличает удивительное гармоничное сочетание высшей скорби и высшей радости, это гимн спасенной возрожденной Болгарии, обретенной на пути подвигов и скорбей» [4]. Стенопись собора представляет уникальный образец русской монументальной живописи конца XIX – начала XX века, имеющий высокую историко-художественную ценность, как для отечественной, так и для мировой культуры.

В течение шести лет художник ездил в Болгарию, где трудился над росписями храма-памятника; вернувшись в Россию в 1912 г., он почти сразу стал членом Комиссии по сохранению древних памятников Московского Археологического общества, чьей задачей были контроль и участие в реставрационных работах по всей России. Через месяц после этого события его приглашают в качестве представителя Общества войти в состав Исполнительной Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора в Кремле, который в 1910–1918 гг. переживал крупнейшую в своей истории реставрацию. Все это говорит о безусловном авторитете мастера в профессиональной среде, который складывался, в частности, из многолетнего практического опыта в области росписи и реставрации монументальной живописи.

Когда Алексей Михайлович был уже известным художником, профессором живописи, приехали в Москву держать экзамены в МУЖВЗ два его родственника – юные палешане-иконописцы – Павел, а вслед за ним его родной брат Александр Корины. Успешно выдержав вступительные испытания, братья начали обучение, постепенно приближая свою мечту стать настоя-

щими художниками. Александр Дмитриевич (1895–1986) (ил. 5) впоследствии вспоминал: «В 1914 году поступил я в головной класс, там был преподавателем Корин, мой двоюродный брат, и Горский. <...> По окончании месячного срока, в течение которого исполняли задания, этюды и рисунки забирались служащими в специальную кладовку, а полгода спустя их выносили для просмотра, оценок и переводов в последующие классы. В этих просмотрах принимал участие и А. М. Корин. Он как преподаватель вел себя всегда сдержанно, был очень мягок, много не говорил. Советы давал всегда конкретные, указывая на погрешности в живописи и рисунке. Все о нем отзывались очень доброжелательно <...>. Когда он кончал занятия в классе, учащиеся всегда благодарили его. К сожалению, я ни разу у него не был дома, хотя он и приглашал меня к себе. Я был занят подготовкой к экзаменам, стеснялся его, и не хотел выглядеть «бедным родственником». Прочился я у него в классе год, а затем осенью 1915 года был мобилизован в армию, прервавшую мои занятия искусством на три года» [1, с. 39-40]. Вернутся к занятиям А.Д. Корин смог только в 1918 году, продолжив обучение уже в Свободных Художественных Государственных мастерских, в которые после революции было преобразовано старое МУЖВЗ, а затем и во ВХУТЕМАСе, окончив его в 1924 году.



Ил. 5. Александр Корин у картины Тьеполо в Музее «Архангельское»

Постигая и шлифуя глубины профессионального мастерства, Александр много копировал как шедевры мировой культуры, так и картины отечественных классиков, доводя до совершенства эту грань своего художественного дарования. Начиная с воспроизведения образцов древнерусского искусства, находящихся в Центральном Государственном реставрационном мастерских под руководством И. Э. Грабаря; картин И. Е. Репина, В. Г. Перова, И. И. Шишкина и др. из Русского музея, рисунков с гипсовых слепков античной и итальянской ренессансной скульптуры в Музее изящных искусств (ГМИИ им. А. С. Пушкина – Н. К.), один из которых – «Давид» Верроккьо 1927 г. имел большой успех, до блистательных копий жемчужин миро-

вого значения, таких как «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи, впоследствии купленная А. М. Горьким, «Мадонна Конестабиле» по заказу Всекохудожника и неоконченная «Сикстинская Мадонна» Рафаэля – обе в размер оригинала. В этом он стал непревзойденным мастером, однако влекло его совсем другое. Сам Александр Дмитриевич писал: «Мне теперь самому стало ясно, что, решая, что начать, «Коллеони» или свою вещь, я выбирал не первоочередную работу, а свой путь. Начав бы с «Коллеони», я бы стал растрачивать свою энергию и приобретать опыт, нужный уже не художнику, а копировщику, чем я никогда не хотел быть и не хочу быть сейчас в особенности» [1, с. 63]. Настоящее отдохновение в творчестве и жизни видел он в природе, родной земле, в ней черпал силы и вдохновение, умел в малом увидеть главное – «великую скромность» нерукотворной красоты всякого Божьего создания: «Когда я люблю природу, меня всего захватывает чистота и ясность в ней: каждый листочек трепещет, каждый из них драгоценность для меня. «Свете тихий святых славы» разлит в ней, и этот свет в природе я ощущаю всем своим существом, его и хочу изобразить» [1, с. 64].

Однако в контексте нашей темы, следует особо отметить его талант в качестве реставратора и, что важно, именно монументальных произведений. В области науки сохранения художественного наследия вклад его поистине фундаментален. Начиная с 1930-х годов, А. Д. Корин посвящает большую часть времени реставрационной деятельности. Сам мастер считал наиболее ответственными и сложными в своей практике работы над огромными картинами Джанбаттиста Тьеполо «Встреча Антония с Клеопатрой» и «Пир Клеопатры» в музейно-усадебном комплексе «Архангельское», которые длились (с учетом их эвакуации во время войны, которой также занимался Корин – Н. К.) почти шесть лет. Здесь же в течение 1949 года он восстанавливал утраченные части оформления театра Пьетро Гонзаго: фронтальный занавес и декорации «Тюрьма» и «Таверна».

В числе других значимых работ стоит назвать реставрацию картины-фриза В. М. Васнецова «Каменный век», украшающую экспозицию Археологического зала Исторического музея, шести панно М. А. Врубеля и К. Ф. Богаевского в особняке Морозовых на Спиридоновке (дом приемов МИД РФ – Н. К.). После войны участвовал в восстановлении экспозиционного вида многочисленных музейных собраний Третьяковской галереи, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Большого Кремлевского дворца, и, конечно же, внес огромный вклад в работу над пострадавшей коллекцией картин Дрезденской галереи, отреставрировав почти четыре десятка крупноформатных произведений.

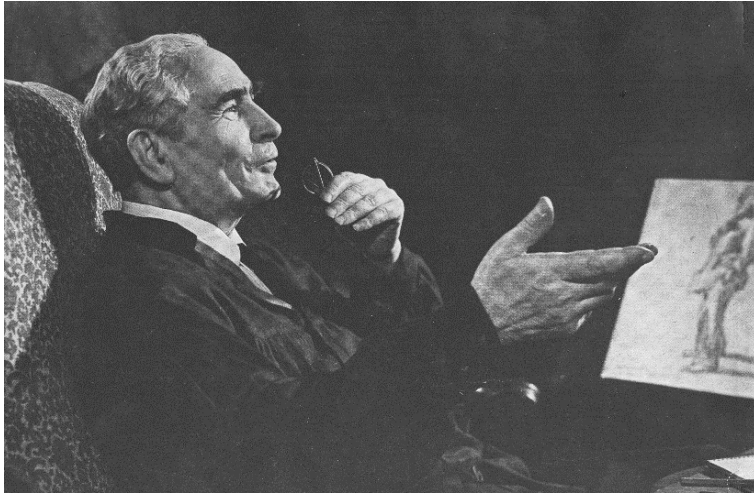
Говоря о старшем брате Александра Дмитриевича – Павле (1892–1967) не будет преувеличением сказать, что он сумел стать одним из крупнейших живописцев советской эпохи. Несомненные художественные способности, заложенные от природы, невероятное трудолюбие, временами доходившее до иступления, и бесконечная жажда знаний, стремление учиться, познавать, совершенствоваться до последних мгновений жизни ... Когда-то ещё молодому человеку Михаил Васильевич Нестеров сказал: «Знайте, Корин, искусство есть подвиг...» – эти слова раз и навсегда определили творческий путь Павла Дмитриевича Корина. И, действительно, в

сложной структуре полиэдра таланта мастера присутствуют почти все возможные грани: исторический живописец, портретист, график, специалист-реставратор, ученый-коллекционер, художник-монументалист.

Как-то вместе с братом Александром в 1923 году они совершили поездку по русским городам с целью знакомства с памятниками древнерусского искусства. Среди увиденного особенное впечатление на него произвели фрески Феофана Грека. В своем блокноте художник сделал запись: «Новгород, 16 августа. Спас-Нередица. Фрески живут. В них чудится торжественный блеск византийства. Ц. Спаса Преображения. Феофан Грек – царь царей русской живописи. Помни его могучую кисть, очень простую. По мощи он равен Микеланджело. От живописи Феофана Грека стены становятся крепче, монументальнее» [5, с. 28]. Это гиперболически образное сравнение вполне соотносимо и с произведениями самого Павла Дмитриевича (ил. 6). Если попробовать найти определение, которое могло условно охарактеризовать творчество художника, то, скорее всего, наиболее подходящим было бы именно «монументальность». Она проявляется во всем: в масштабах выбираемых им тем и размеров полотен, в применяемой живописной технике, в образах портретируемых им личностей, в широте и глубине его личного кругозора, в отношении к работе и методам ее исполнения.

Однако наилучшим образом все эти грани соединились при работе над мозаичными панно для московского метрополитена. Так, например, композиции на станции метро «Комсомольская-кольцевая», несмотря на некоторые огрехи, допущенные в их техническом исполнении, являются одной из вершин творческого дарования П. Д. Корина, воплотивших его давнюю мечту. «Искусство мозаики всегда волновало воображение художника, он видел в нем тот самый «торжественный блеск византийства», взлет творческого гения человека» [5, с. 113]. Этой же патетике вторила и основная идея проекта, заложенная её автором Алексеем Викторовичем Щусевым – победа русского оружия, героическая история наших предков, приумноженная недавней великой Победой современников, столь близкая сердцу и самого живописца.

Вместе с Павлом Дмитриевичем над мозаичным украшением метро работал сын Алексея Михайловича Корина – Борис (1911–1982) (ил. 7), единственный из его детей, продолживший художественную династию. Так, в 1951 году он выполнил мозаику «Переход Суворова через Альпы». По словам дочери художника О. Б. Кориной, П. Д. Корин сыграл немаловажную роль в становлении Бориса Алексеевича как художника, особенно во время его подготовки к поступлению в институт им. В. И. Сурикова. На протяжении всей жизни Борис постоянно писал этюды, создав немало работ, в которых проявились любовь к природе и умение тонко передать красоту родных просторов, так свойственные творчеству его отца художника-передвижника А. М. Корина. Как и отец, Борис Алексеевич расписывал храмы. Сохранились документальные свидетельства о росписи Вознесенского храма в Гжатске (ныне Гагарин) Смоленской области в 1955 году, а также Троицкой церкви села Пречистого, Щелковского района Московской области.



Ил. 6. Павел Дмитриевич Корин. Фото. 1965 г.
Архив семьи художника А. М. Корина



Ил. 7. Б. А. Корин
с П.Д. Кориным. Фото.
1950-е гг. Архив О. Б. Кориной

Б. А. Корин за 32 года работы в Комбинате декоративно-оформительского искусства Художественного фонда РСФСР со своей бригадой создал множество монументальных работ для общественных зданий в Москве и других городах России. Большой личный вклад он внес в возрождение и развитие римской мозаики, отстаивая свое понимание принципов этой техники монументальной живописи, воспитав целую плеяду художников и исполнителей.

Таким образом, даже подобный обзор дает представление о том фундаментальном вкладе, который внесли несколько поколений рода Кориных в становление и развитие отечественного монументального искусства.

Литература

1. *Александр Корин. Художник и реставратор* / сост. : Г. И. Вздорнов, О. А. Корина, Н. А. Корина. – Москва : Индрик, 2019. – 264 с.
2. *Корина, Н. Д.* Творческое наследие художника Алексея Михайловича Корина (1865–1923) в контексте русского искусства конца XIX – начала XX века / Н. Д. Корина. – Москва : БуксМАрт, 2020. – 656 с.
3. *Правдин, Н. А.* Немного о прошлом / Н. А. Правдин // Художник Алексей Михайлович Корин. 1865–1923 : сборник материалов и каталог выставки произведений / сост. и авт. В. П. Лапшин. – Москва : Советский художник, 1981. – 200 с.
4. *Решетникова, О. Н.* Храм как символ свободы // Живой Журнал : [блог-платформа]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/adpilot/post263533156/> (дата обращения: 21.02.2022).
5. *Разгонов, С.* Высота, жизнь и дела Павла Корина / С. Разгонов. – Москва : Советский художник, 1978. – 159 с.
6. *Филимонов, Г. Д.* Палех / Г. Д. Филимонов // День. – Москва, 1863. – № 34.

Фрески П. Д. Корина в крипте Покровского собора Марфо-Мариинской обители

Предлагаемый доклад посвящен истории создания росписей крипты Марфо-Мариинского монастыря, а также представляет собой попытку осмысления иконографической программы росписей, обоснование оригинальности ее живописного решения, а также поиски стилистических и иконографических образцов, которыми пользовался Корин.

Усыпальница Марфо-Мариинской обители – первая самостоятельная монументальная работа Павла Корина. Росписи, созданные Павлом Дмитриевичем Кориным в крипте Покровского собора, представляют собой яркое явление не только в творчестве самого Корина, но и в целом в художественной среде того времени.

Возросший в начале XX века интерес к древним иконам и впечатление от вновь открытых памятников древнерусского искусства получили резонанс в творчестве разных художников, в том числе Павла Корина. Несмотря на опыт работы с М. В. Нестеровым в Покровском храме Марфо-Мариинской обители, П. Д. Корин в росписях крипты отходит от классической объемной манеры письма и обращается к линейной стилизации и локальным цветовым решениям. Стараясь осмыслить отведенное ему для росписи пространство, П. Д. Корин подбирает образы и иконографические сюжеты, ориентируясь на древние памятники. Уникальность росписи состоит и в том, что, обращаясь к церковной традиции, Павел Корин составляет свою собственную иконографическую программу, выразительность которой подчеркивается ее оригинальным живописным решением. В росписях крипты Корин старается соединить личное желание заказчицы, вел. кн. Елизаветы Федоровны, и свое собственное творческое решение.

Ключевые слова: Павел Корин, росписи, иконографическая программа, усыпальница

Alena G. Selimova
Moscow, Russia
The State Tretyakov Gallery

Painting by Pavel Korin in the crypt of the Intercession Cathedral of the Marfo-Mariinsky Monastery

The proposed report is devoted to the history of the creation of murals of the crypt of the Marfo-Mariinsky Monastery, and also represents an attempt to comprehend the iconographic program of murals, substantiate the originality of

its pictorial solution, as well as the search for stylistic and iconographic samples used by Korin.

The tomb of the Marfo-Mariinsky Monastery is the first independent monumental work by Pavel Korin. The murals created by Pavel Dmitrievich Korin in the crypt of the Intercession Church are a vivid phenomenon not only in the work of Korin himself, but also in the artistic environment of that time as a whole.

The increased interest in ancient icons at the beginning of the XX century and the impression of newly discovered monuments of ancient Russian art resonated in the works of various artists, including Pavel Korin. Despite the experience of working with M.V. Nesterov in the Intercession Church of the Marfo-Mariinsky Monastery, P.D. Korin in the crypt paintings departs from the classical three-dimensional manner of painting and turns to linear stylization and local color solutions. Trying to comprehend the space allotted to him for painting, P.D. Korin selects images and iconographic subjects, focusing on ancient monuments. The uniqueness of the painting also lies in the fact that, referring to the church tradition, Pavel Korin composes his own iconographic program, the expressiveness of which is emphasized by its original pictorial solution. In the paintings of the crypt, Korin tries to combine his own creative solution and the personal desire of the customer, Grand Duchess Elizabeth Feodorovna.

Keywords: Pavel Korin, painting, iconographic program, crypt

В представленном докладе речь пойдет о первой самостоятельной монументальной работе Павла Корина, о выполненных им росписях в крипте Покровского храма Марфо-Мариинской обители в Москве, подробного исследования иконографии и истории создания которых еще не проводилось.

Спустя два года после завершения работ в основном храме обители ее основательница Великая княгиня Елизавета Федоровна высказывает идею строительства при большом храме малого с усыпальницей для себя и тех сестер обители, которые первыми приняли в ней посвящение¹. Для обсуждения проекта храма-усыпальницы Елизавета Федоровна пригласила хорошо знакомых ей создателей комплекса Покровского храма А. В. Щусева и М. В. Нестерова².

В феврале 1914 года Елизаветой Федоровной было составлено духовное завещание, в котором она просит похоронить себя в построенной ею обители, в склепе под церковью во имя Покрова Пресвятой Богородицы³.

Летом 1914 года в Покровском соборе было начато строительство подземного храма-усыпальницы во имя Сил Небесных и Всех Святых с приделом преподобного Серафима Саровского⁴. По проекту Щусева усыпальница была устроена в цокольном этаже основного храма и представляла собой

¹ Совместно с митрополитом Владимиром (Богоявленским) Великая княгиня разработала чины посвящения для сестер милосердия и настоятельницы (Марфо-Мариинская обитель милосердия : 1909-2009 г. : к 100-летию создания Обители / М. М. Горинов, Е. В. Иванова, А. М. Шарипов, С. С. Войтиков. – Москва : Белый город, 2009. – С. 119.).

² Нестеров, М. В. О пережитом : 1862-1917 гг. : воспоминания / М. В. Нестеров. – Москва, 2006. – С. 470.

³ РГИА. Ф. 468. Оп. 46. Д. 136. Текст завещания доступен на сайте императорского православного палестинского общества. – URL: <https://www.ippo.ru/historyippo/article/duhovnoe-zaveschanie-velikoy-knyagini-elizavety-fe-201337> (дата обращения: 22.02.2022).

⁴ Горинов, М., 2009. – С. 149.

подземный комплекс, по примеру римских катакомб¹. Основную его часть составил г-образный коридор шириной около 1,5 м, соединяющий аркосолию, предназначавшуюся для погребения настоятельницы обители, находящуюся под южной апсидой Покровского храма, и подземную церковь, в стене которой также были помещены ниши для захоронений, расположенную за пределами верхнего храма у южной его стены². По совету Нестерова роспись крипты было поручено выполнить молодому художнику Павлу Корину³, который уже успел себя зарекомендовать в качестве помощника Нестерова. Великая княгиня с радостью одобрила эту кандидатуру.

В своих воспоминаниях Корин пишет: «У Великой Княгини я в неоплатном долгу. Она мне дала возможность начать и кончить школу, своими заказами отстранила меня от пошлости»⁴. В 1912 году Корин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, благодаря небольшим заказам Елизаветы Федоровны он мог существовать в те годы⁵.

По настоянию великой княгини Корин, прежде чем приступить к росписям усыпальницы, посетил Ростов Великий и Ярославль для знакомства с древними фресками, в духе которых по желанию Елизаветы Федоровны должны были быть выполнены фрески крипты. Предполагалось, что фрески Покровского храма также будут в стиле древних фресок, псковских и новгородских церквей, но Нестеров, выполнявший росписи, от этой идеи отказался. Корин же, находившийся еще в поисках своего собственного художественного языка принял ее с воодушевлением.

Записная книжка с беглыми зарисовками и рукописными пометками Корина – единственный сохранившийся подготовительный материал к его работе в усыпальнице. В основном это схематичные зарисовки композиций из настенных росписей ростовских храмов с подробными пометками о цвете, обусловленные, вероятно, желанием Корина уловить цветовые отношения и общий колорит древних фресок⁶.

Из тех композиций, на которые Корин обращает внимание, чаще всего повторяется изображение Бога в Славе, аналогичный образ стал центральным в его фресковой программе. Часто встречаются фигуры святых в медальонах, которые Корин предполагал включить в свои росписи. Относительно состава будущих фресок существует небольшая запись в той же записной книжке: «В нише можно деисус в кругах или Еммануила с архангелами».

Программа, как и стиль будущих росписей, судя по их составу была обусловлена пожеланиями заказчицы, а также особенностью пространства,

¹ Горинов, М., 2009. – С. 385.

² Горматюк, А. А. Марфо-Мариинская обитель. – Москва, 2012. – Т. 1. – С. 126.

³ Нестеров, 2006. – С. 470-471.

⁴ Из записной книжки П. Д. Корина // Архив отдела исследования творчества П. Д. Корина (ГТГ).

⁵ «Елизавета Федоровна давала ему работу расписывать обложки книжек или делать копии с миниатюр. Выдавала она еще 10 руб. в месяц». Из воспоминаний жены художника, П. Т. Кориной // Архив отдела исследования творчества П. Д. Корина (ГТГ).

⁶ «В начале июня 1916 года, перед работой Павел Корин приехал в Ростов Великий, в Ярославль, делая там зарисовки во всех соборах. Мысленно составляя композицию будущей росписи». Из воспоминаний жены художника, П. Т. Кориной // Архив отдела исследования творчества П. Д. Корина (ГТГ).

для которого они создавались. Заупокойная тематика помещения предполагала создание композиций, связанных с ожиданием будущего спасения души и переходом ее в Небесные чертоги.

Главным сюжетом росписей служит молитвенное предстояние ангелов и святых за род человеческий перед Богом. Эта тема всегда являлась одной из главных в пространстве христианского храма. Наиболее ярко она отражена в композиции «Деисус», композиционным и смысловым ядром которого служит образ Христа, по правую руку от Которого изображается Богоматерь, а по левую Иоанн Креститель¹. За ними следуют фигуры других молящихся, святых и ангелов.

В отличие от традиционного образа Христа Корин изображает в центре своего деисуса «Отечество», символическое изображение Бога в трех ипостасях – Бога Отца в образе седовласого старца, восседающего у Него на коленях Бога Сына в образе Младенца и Святого Духа в виде голубя. Прямых аналогий такой компоновки не известно. Можно предположить, что она была заимствована из праотеческого ряда, включенного в состав иконостаса XVI века, в центре которого располагается, так называемая, Троица Новозаветная. Новый тип изображения Троицы широко распространяется в русском церковном искусстве начиная с XVI века². По определению церковных соборов этот тип не является каноничным, но несмотря на церковные запреты продолжает существовать³. В XVI веке «Отечество» переносится в центральный купол храмов, заменяя собой изображение Христа Пантократора⁴. Примером такого рода изображений служат фрески Архангельского собора Московского Кремля, Смоленского собора Новодевичьего монастыря, которые Павел Корин видел и которые послужили примером для созданной им композиции. Следует отметить, что в куполе Покровского собора Марфо-Мариинской обители, который был расписан Нестеровым во время строительных работ в усыпальнице в 1914 году⁵, также изображена композиция «Отечество», что не могло не оказать влияния на выбор Корина.

Вслед за фигурой Богоматери к Богу с благоговейными жестами подходят архангелы во главе с предводителем ангельского воинства архистратигом Михаилом. Здесь мы снова видим новаторство коринской программы: архангелы представлены не так, как традиционно их изображают в деисусе

¹ Изобразительная схема деисуса восходит к позднеантичным императорским церемониям, когда во время приемов по сторонам от императора стояли высшие придворные, склонившиеся с протянутыми руками. Смысл этих жестов состоял в выражении покорности и прославлении правителя. В данном контексте византийский деисус может быть понят как образ небесного двора, где Создателю предстоят ангельские чины и представители человеческого рода.

² Ретковская, Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV–XVI веков // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. – Москва : Наука, 1963. – С. 235–262.

³ Вопреки постановлению Стоглавого собора 1551 г. и Большого Московского собора 1553–1554 гг., наложивших запрет на изображение Бога Отца. Но изображения подобной композиции были уже настолько распространены, что они считались узаконенными церковной практикой // Успенский, Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. – М., 2008. – С. 346.

⁴ Бережная, М. С. Купольные фрески московских пятиглавых храмов XVI в. – URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-4/33-berezhnaya.pdf> (дата обращения: 12.01.2022).

⁵ Нестеров, М., 2006. – С. 470.

– архангела Михаила по правую руку от Христа, а Гавриила по левую. Все семь фигур архангелов¹ расположены с одной стороны, в ряд. Похожую иконографическую схему с изображением группы ангельских фигур можно встретить в композиции «Собор Архангелов» и в композиции «Страшный Суд», что снова возвращает нас к уже обозначенной тематике. Каждый из ангелов представлен с характерным для него атрибутом². В записной книжке Павла Корина, относящейся к росписи крипты, есть выписка из вышедшей в 1912 году книги Л. Денисова «Явления и чудотворения святых семи архангелов»³, в которой содержатся сведения о том как принято их изображать. Руководствуясь церковной традицией и личными переживаниями, художник придает каждому образу индивидуальные черты. В контексте всего ансамбля образы архангелов звучат очень выразительно. Каждый из них наделен какой-то добродетелью от Бога, которую он передает людям.

Михаил и Гавриил держат в руках сферы или «зеркала» – знак переданного им от Бога всевидения. В зеркале помещены слова ангельского прославления Бога: «Свят», написанные по-славянски, с использованием титла. За Гавриилом следует упомянутый в книге Товита⁴ Рафаил, его имя переводится, как исцеление Божие, в христианской традиции он почитается как врач человеческих недугов. В одной руке он держит сосуд с лечебной мазью, другую положил на плечо идущего рядом Товии, который благоговейно сложил на груди руки, направив свой взгляд к Богу. Написанный Коринным образ юного Товии находит сходство с фотографией сына Михаила Нестерова – Алексея, позирующего отцу для картины «Душа народа», созданной в 1914–1916 годах. Большая близость фигур Рафаила и Товии обнаруживается с образом отрока, ведомого Христом, из неосуществленного эскиза той же картины. Отрок выступает и в том и в другом случае, как образ чистой, непорочной души, идущей к Богу и способной Его видеть.

Следом изображен Уриил, имя которого в переводе значит «свет и огонь Божий», он выступает как просветитель человеческих умов божественным светом, воспламеняющий сердца людей любовью к Богу, истребляя в них порочные привязанности. В правой руке он держит огненный меч, а в ладони левой руки изображены языки пламени.

¹ «Священное Писание повествует, что перед неприступной славой Божией всегда предстоят 7 ангелов высочайшего чина, начальствующих князей ангельских. В книге Товита пишется, что спутник юного Товии возвестил о себе, что он один из семи святых ангелов, предстоящих перед Богом. И святой Иоанн Богослов в книге Откровения вспоминает об этих семи начальствующих ангелах, говоря: «Благодать вам и мир от Того, Который есть и был и грядет, и от семи духов, находящихся перед престолом Его» (Откр. 1, 4). В числе этих семи Гавриил – второй по числу, а после Михаила – первый: Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил, Селафиил, Иегудиил, Варахиил». (Московская патриархия : [официальный сайт]. – URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/127500.html> (дата обращения: 25.02.2022).

² Православная энциклопедия : [официальный сайт]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/%D0%90%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB.html> (дата обращения: 01.02.2022).

³ Денисова, Л. Явления и чудотворения святых семи архангелов. – Москва, 1912. – С. 7-8.

⁴ Неканоническая книга Ветхого завета.

За ним изображен архангел Салафиил со сложенными на груди руками и опущенными глазами, его имя переводится, как молитва к Богу, он побуждает к молитве и молится Богу о людях.

Иегудиил, имя которого в переводе значит «хвала Божия», изображен с короной и бичом. Его служение в том, чтобы укреплять людей, трудящихся в чем-либо ради славы Божьей¹, и ходатайствовать о воздаянии за их подвиги, а грешных наказывать за леность к благочестивым трудам².

Варахиил, изображенный с розами в руках, почитается проводником Божия благословения людям, за молитвы, труды и нравственное поведение.

Изображение архангелов, характеризующих те или иные божественные дарования, раскрывает суть служения Марфо-Мариинской обители, задачей которой была не только материальная, но и духовная поддержка.

На противоположной стене, непосредственно перед нишей, предназначенной для захоронения изображена праведная Елизавета – мать Иоанна Предтечи, в честь которой Елизавета Федоровна, получила свое православное имя³. Небесная покровительница Великой княгини также изображена обращенной к Богу в молитве, но в отличие от других фигур ее жест более экспрессивен, она словно представляет доверенную ей подопечную, вознося за нее к Богу горячие молитвы. Примером святых Марфы и Марии, идущих за праведной Елизаветой, вдохновлялась Великая княгиня, посвятившая им созданную ею обитель милосердия. Их образ неоднократно встречается в украшении Покровского храма; первый храм обители, расположенный в больничных покоях был также посвящен этим праведным женам. За границей главной арки входа в крипту на левой стене помещен ряд святых отцов, представленных в трехчетвертном повороте. Здесь изображены Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Николай Чудотворец. Василий Великий держит в руках свиток с отрывком молитвы на Литургии перед пением Трисвятого: «Боже Святой, освяти наша души и телеса и даждь нам в преподобии послужити Тебе вся дни живота нашего». На свитке Григория Богослова отрывок из первого послания Иоанна: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви прибывает в Боге, и Бог в нем»⁴. В руках Иоанна Златоуста свиток со словами молитвы третьего антифона на литургии Иоанна Златоуста: «Господи подай нам в настоящем веке познание Твоей истины и в будущем живот вечный даруй». Николай Чудотворец держит в руках евангелие, на котором начертан Крест – символ искупительной Жертвы Христа за человеческий род и символ спасения. Выбор отрывков текстов предполагает непосредственное участие Елизаветы Федоровны, внимательно относившейся к богослужению и любившей святоотеческую литературу.

¹ Святитель Дмитрий Ростовский. Жития святых // Азбука веры : [сайт]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/272 (дата обращения: 25.02.2022).

² Православная энциклопедия : [официальный сайт]. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/%D0%98%D0%B5%D0%B3%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%B8%D0%BB.html> (дата обращения: 25.02.2022).

³ Горинев, М., 2009. – С. 30. До перехода в православие Елизавета Федоровна носила тоже имя, но была названа в честь католической святой Елизаветы Тюрингенской, жившей в XIII веке. // Там же. – С. 17.

⁴ 1 Ин. 4:16

Напротив «Отечества», на противоположной стене, у входа, фронтально изображен Христос в образе Ангела Великого совета – особый тип изображения Христа с крестчатым нимбом в облике крылатого ангела с юным лицом, основан на христологическом толковании мессианского пророчества из книги пророка Исаии. Ангелом или вестником Великого совета он называется потому, что открыл людям тайну божественного домостроительства, замысел Бога о создании и спасении человека. Тема предвечного совета содержится и в образе Новозаветной Троицы, расположенной перед Ним. По правую руку от Христа в образе Ангела Великого Совета изображен Ангел с лабарумом, украшенным изображением драгоценных камней и зеркалом с Голгофой, как бы служащий Христу и подтверждающий Его божественное достоинство.

Еще один образ Христа, связанный с пророчеством о Его воплощении, на этот раз пророка Исаии, помещен в композиции деисуса с Эммануилом в центре в своде арки аркосолии для захоронения, на щеке арки помещена надпись, цитирующая слова апостола Петра: «Господи, Ты вся веши: Ты веши, яко люблю Тя»¹. Аналогией для деисуса с Эммануилом послужила икона «Христос Эммануил с Архангелами», последней четверти XII века (ГТГ), которая, как и вышеупомянутый деисус, происходит из Успенского собора Московского Кремля, где находилась в центральном иконостасе, над северными воротами, ведущими в жертвенник².

Стену ниши украшают огненные серафимы, они наполняют все пространство храма, словно пронизывая все вокруг божественным светом, передающимся им от Бога. Многочисленные изображения ангелов оправдывают посвящение храма Силам Небесным, создают ощущение непосредственного присутствия небесного мира. Вход в усыпальницу оформлен символическими изображениями Рая и грядущего Воскресения из мертвых. В своде арки входа в основную часть крипты расположена композиция «Три отрока в печи огненной» – тема из числа самых ранних в христианском искусстве, встречается уже в настенной живописи римских катакомб как образ спасения Господом Его подданных. Согласно сюжету ветхозаветной книги пророка Даниила, трое иудейских юношей Анания, Азария и Мисаил, служащих при дворе вавилонского царя Навуходоносора за исповедание своей веры были брошены в раскаленную печь и чудом остались невредимы, так как Ангел Господень, сошедший в печь вместе с ними, оградил их от губительного пламени³. Корин удивительно емко и красочно передает этот сюжет. Юноши стоят на облаках, окруженные с обеих сторон огненными серафимами, ангелы ограждают их от внешних напастей и одновременно зрительно представляют пламень. Отроки стоят со сложенными на груди руками – символом молитвы. Аналогичный жест повторен в фигурах Архангела Салафиила, молитвеннике о людях и наставника молитвы и Праведной Марии – образа внимательного слушания

¹ Ин. 21:17

² Древнерусская живопись XII–XIII веков : каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. – Москва, 2020. – Кат. № 12. – С. 361.

³ Дан. 1:7, 3:24-95.

Слова Божия, а также юного Товии, рядом с архангелом Рафаилом. Объединяющий эти фигуры жест основан на иконографии образа Спас "Благое Молчание", в котором воплотилась идея жертвенности и кротости. В своем блокноте с зарисовками, сделанными в Ростове, Корин обращает внимание на эту композицию и перерабатывая вводит её в ансамбль своих фресок. Привлекает к себе внимание также то, что в фигуре центрального отрока композиции "Три отрока в печи огненной" угадываются портретные черты Елизаветы Федоровны, воплощавшей в жизни кротость и смирение.

Над отроками изображен крест – торжественный символ победы над смертью. На стенах справа и слева от входа в основное пространство крипты фигуры огненных херувимов, расположенные словно перед воротами Рая¹, который образно представлен в расположенных друг напротив друга композициях «Лон Авраамово» на одной стене и «Благоразумный разбойник с крестом» и «Апостолы на судилище» на другой. Обычно эти композиции включаются в многосоставную композицию Страшного Суда, что дает дополнительный акцент на теме грядущего Второго пришествия Христа Спасителя и ожидания душой умершего своей будущей участи.

Три фигуры праотцев Авраама, Исаака и Иакова окружены райскими кущами и заключены в круг – символ вечности – вечного блаженства праведных в Раю. Сюжет, широко распространенный в христианском искусстве, вместе с тем коринский образ заставляет вспомнить о фресках Андрея Рублева в Успенском соборе во Владимире, которые он видел и которые также послужили для него источником творческого вдохновения. На противоположной стене благоразумный разбойник, первым вошедший в Рай². Традиционно образ «Благоразумного разбойника» в композиции Страшного Суда помещается рядом с «Лоном Авраамовым», как образ Рая, в котором прибывает раскаявшийся благоразумный разбойник³. В этой композиции заключена мысль о покаянии, к которому может прибегнуть человек в любой момент жизни и, если оно будет принесено искренне, Господь его несомненно примет. Проекцию заключенного в эти композиции смысла можно видеть в жизни Елизаветы Федоровны, которая для многих служила примером истинного христианского прощения.

Группа из трех сидящих апостолов заставляет снова вспомнить композиционную схему Страшного Суда, в которой обычно по сторонам от Спасителя представлены сидящие на судилище апостолы. Корин изображает первоверховных апостолов Петра и Павла и свидетеля Божественного Откровения евангелиста Иоанна Богослова. Образу Иоанна Богослова передан особый драматизм, его взгляд обращен к фигуре Бога, размещенной на торцевой стене помещения, которого он словно видит в своем пророческом ви-

¹ Быт. 3:24.

² В основе иконографии лежит евангельский текст об одном из двух разбойников, распятых вместе со Христом на Голгофе. Раскаявшись, разбойник уверовал в Божественность Спасителя и получил от Христа обетование «ныне же» прибывать с Ним в Раю. (Лк. 23:39-43).

³ Этот образ также часто помещался на северных дверях входа в алтарь.

дении. В руках апостола кодекс, в котором, как представляется зрителю, записано Божественное Откровение. Образ апостола Павла напоминает сделанный Кориным рисунок с иконы Звенигородского чина, найденной и раскрытой в 1918 году¹. Этот рисунок он подписывает словами: «Для трапезной». Аналогичной надписью наделена зарисовка с фигуры апостола Петра из Благовещенского собора Московского Кремля², характерные черты которого он использует для создания облика апостола Петра в своей композиции. Фигуры апостолов, как и фигуры праотцев заключены в круг. Вышесказанное позволяет уточнить датировку работы Корина над нижним храмом. Если раньше считалось, что все росписи были выполнены одновременно, то сейчас становится очевидным, что работа велась как минимум в два этапа, последний из которых начат не ранее 1918 года.

В небольшом притворе перед входом в крипту также изображены крупные фигуры ангелов в медальонах, композиционно повторяющих Троицу из знаменитой фрески Феофана Грека, но представленную повторением ангелов в медальонах из церкви Успения в Новгороде. Цитирование такого рода образцов показывает не только хорошую эрудированность Корина в знании памятников древнерусского искусства, но и его талантливое использование их в собственных композициях, не лишенных глубокого смысла.

Помимо крипты, предназначенной для захоронения Елизаветы Федоровны, фресками были украшены стены лестничного спуска в подземный храм и ниша в небольшом переходе между храмом и криптой, в которой, вероятно, предполагалось разместить подсвечник, или так называемый «канон» для свечей об упокоении умерших, о чем свидетельствует традиционное в этом случае изображение Распятия на фронтальной стене ниши. В верхней части креста с Распятием Корин поместил композицию «Благовещение»; как говорится в тропаре Благовещения, это событие является «началом нашего спасения ... открытием вечной тайны: Сын Божий стал Сыном Девы Марии», т. е. получил человеческую плоть, воплотился, для того, чтобы нас спасти. Символом и подтверждением истинности воплощения Спасителя служит знаменитая христианская святыня – Нерукотворный образ Христа, который Корин изобразил в своде этой ниши. На ее стенах в медальонах, напротив друг друга изображены Рождество и Воскресение Христа. Линия этих сюжетов представляет ключевые моменты христианской истории: воплотившийся и рожденный от Девы предвечный Бог и создатель человека становится жертвой и страдает на кресте чтобы искупить первородный грех человечества и

¹ Андрей Рублев. Подвиг иконописания: к 650-летию великого художника : каталог-альбом / под общ. ред. Г. В. Попова и Б. Н. Дудочкина. – Москва, 2010. – С. 214-233. Следовательно, если в 1918 году были обнаружены и раскрыты иконы Звенигородского чина, после освящения усыпальницы в 1917 году¹ Корин продолжал работать над своими фресками и вносил в них изменения следуя за впечатлениями от вновь открытых памятников древнерусской живописи. Это позволяет отодвинуть дату окончания росписи в крипте на более поздний срок.

² Деисус и Праздники были раскрыты из-под записей в Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, возглавляемой И. Э. Грабарем в 1918–1919 гг. (Щенникова, Л. А. Деисусный чин со «Спасом в Силах»: (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля : материалы и исследования. – Москва, 1999. – С. 54.).

после своей смерти во плоти Воскресает, открывая тем самым человеку путь ко спасению. Таким образом, даже в таком небольшом объеме пространства мы видим, как Корин в сжатой форме представляет догматическое учение христианской Церкви.

Наконец вход в подземный храм Корин украсил фигурами русских святых, прославленных в московском княжестве, под покров которых прибежала Елизавета Федоровна. Здесь художник, вероятно, руководствовался ее выбором. По сторонам от входа изображены в порядке исторической последовательности: слева – митрополиты Петр, Алексей, Иона, справа – митрополит Филипп, патриарх Ермоген и преподобная Ефросинья Московская, супруга Дмитрия Донского, примером которой также вдохновлялась Елизавета Федоровна. После смерти Дмитрия Донского княгиня Евдокия активно занималась делами милосердия, основала Вознесенский монастырь в Кремле, в котором впоследствии приняла постриг с именем Ефросинья. Святые, как и в предыдущем пространстве, обращены к центральной композиции деисуса – образу Спасителя, расположенному на торцевой стене арочного входа; по сторонам от Него Богоматерь и Иоанн Предтеча – все три фигуры изображены «оплечно». Образцом для центральной композиции, вероятно, послужил деисус начала XIII века (ГТГ), на тот момент находящийся в Успенском соборе Московского Кремля над гробом митрополита Филиппа II, где Павел Корин мог его видеть, но на тот момент древняя живопись иконы находилась еще под слоем поздней записи¹. Несмотря на это, древний памятник, впечатливший Корина угадывается в общем абрисе фигур и, хоть и условно переданных чертах ликов.

Обращение к древним памятникам свойственно Корину, но здесь речь идет скорее не о прямом копировании, а о сильном художественном впечатлении от образцов древнерусского искусства, которое он стремится перенести в свою работу.

После освящения крипты в 1917 году² Корин продолжал работать над своими фресками и вносил в них изменения следуя за впечатлениями от вновь открытых памятников древнерусской живописи, которые служили для него источником вдохновения. Работа Корина является примером искреннего внутреннего переживания смыслов, заложенных в ту тему, которую ему представилась возможность отразить в своих росписях.

Литература

1. *Попов, Г. В.* Андрей Рублев: подвиг иконописания : каталог-альбом : к 650-летию великого художника / Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. – Москва : Красная площадь, 2010. – 622 с.

¹ Древнерусская живопись XII–XIII веков : каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. – Москва, 2020. – Кат. № 13. – С. 378.

² Об освящении храма существует запись в записной книжке Корина: «26-го августа 1917 г. Сегодня освятили мою работу. Было освящение подземного храма в церкви Великой Княгини Елизаветы Федоровны. С перерывами работал целый год ... ».

2. *Бережная, М. С.* Купольные фрески московских пятиглавых храмов XVI в. // АНАЛИТИКА РОДИС : [сайт]. – URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-4/33-berezhnaya.pdf> (дата обращения: 12.01.2022).

3. *Марфо-Мариинская обитель милосердия* : 1909-2009 г. : к 100-летию создания Обители / М. М. Горинов, Е. В. Иванова, А. М. Шарипов, С. С. Войтиков. – Москва : Белый город, 2009. – 496 с.

4. *Горматюк, А. А.* Марфо-Мариинская обитель и Реставрационный центр имени И. Э. Грабаря : страницы истории : в 3 томах / А. А. Горматюк. – Москва : Типография «Август Борг», 2012. – Т. 1 : Марфо-Мариинская обитель. – 144 с.

5. *Щенникова, Л. А.* Деисусный чин со «Спасом в Силах»: (истоки иконографии) / Л. А. Щенникова // Благовещенский собор Московского Кремля : материалы и исследования : сб. науч. тр. – Москва : Государственный и историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. – С. 54-86.

6. *Государственная Третьяковская галерея* : каталог собрания / авторы-составители : Е. В. Гладышева [и др.]. – Москва: Август Борг, 2020. – Т. 3 : Древнерусская живопись XII–XIII веков. – 608 с.

7. *Денисов, Л. И.* Явления и чудотворения святых семи архангелов / Л. И. Денисов. – Москва : Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1912. – 48 с.

8. *Нестеров, М. В.* О пережитом : 1862–1917 гг. : воспоминания / М. В. Нестеров. – Москва : Молодая гвардия, 2006. – 589 с.

9. *Ретковская, Л. С.* О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV–XVI веков / Л. С. Ретковская // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков : сб. науч. тр. – Москва : Наука, 1963. – С. 235-262.

10. *Иванов, М. С.* Архангел // Православная энциклопедия : [официальный сайт]. – Т. 3. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/76424.html> (дата обращения: 25.02.2022).

11. *Литвинова, Л. В.* Иегудиил // Православная энциклопедия : [официальный сайт]. – Т. 21. – URL: <https://www.pravenc.ru/text/Иегудиил.html> (дата обращения: 25.02.2022).

12. *Святитель Дмитрий Ростовский.* Жития святых // Азбука веры : [сайт]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/272 (дата обращения: 25.02.2022).

П. Д. Корин. Драматическая монументальность уходящей Руси

Название статьи «Драматическая монументальность уходящей Руси» П. Д. Корина созвучно названию одной из ведущих циклов его живописных полотен «Русь уходящая» (1939–1959). Цель статьи: выявить генезис монументального (как категории формы и цвета) в творчестве П. Д. Корина и раскрыть суть понимания им драматизма в обращении к истории Руси. Композиционный модуль «пространство» соединен с праздничностью восприятия насыщенного яркого цветового круга, схожего с иконописным колоритом и психологической глубиной ахроматического ряда. Реализм, иконопись, символизм – этапные вехи творческих исканий П. Д. Корина в раскрытии образных характеристик типажей прошлого. В статье использованы архивные документы Государственного Русского музея.

Ключевые слова: П. Д. Корин, М. В. Нестеров, пространство, палехская икона, традиция, реализм, монументальность

Olga A. Tuminskaya
Saint Petersburg, Russia
State Russian Museum

P. D. Korin. The dramatic monumentality of the departing Rus

The title of the article «The dramatic monumentality of the Departing Russia» by P. D. Korin is consonant with the title of one of the leading series of his paintings «Departing Russia» (1939–1959). The purpose of the article is to reveal the genesis of the monumental (both forms and colors) in P. D. Korin's work and to reveal the essence of his understanding of drama in addressing the history of Russia. The compositional module «space» is connected with the conviviality of perception of a saturated bright color circle, which is associated with iconographic color and psychological depth of the achromatic series. Realism, icon painting, symbolism are milestones of P. D. Korin's creative quest in revealing the figurative characteristics of the types of the past. The article uses archival documents of the State Russian Museum.

Keywords: P. D. Korin, M. V. Nesterov, space, Palekh icon, tradition, realism, monumentality

Обращение к истокам русской истории в искусстве на основе изучения античности – педагогический принцип академической системы обучения.

Такая система обучения была принята в светских учебных заведениях (Императорская академия художеств, Московское училище живописи, ваяния и зодчества) и являлась основой для ремесленного обучения, в частности, в обучении иконописания в большинстве российских центров и иконописных школ до 1917 г. Копировались образцы, воспроизводилась техника исполнения иконы, евангельские сюжеты, что формировало особое видение мастера. Такая ситуация сложилась и в творчестве Павла Дмитриевича Корина (1892–1967) – российского, советского художника-живописца, монументалиста, мастера портрета, реставратора, педагога, продолжателя традиций потомственных иконописцев. В 1903–1907 гг. он учился в Палехской иконописной школе у Е. И. Стягова, после окончания которой был принят учеником в московскую иконописную палату Донского монастыря, где преподавателем был К. П. Степанов. С 1912 по 1916 гг. был учеником К. А. Коровина, С. В. Малютина, Л. О. Пастернака в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а с 1911 г. и в течение всей жизни – воспитанником М. В. Нестерова, от которого воспринял и свое видение мира, и подход к работе над своими композициями.

В ранних работах (например, «Моя родина», 1928 г. (ил. 1)) П. Д. Корин предстает внимательным пейзажистом, ориентирующимся на изображение природы в работах И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, И. И. Левитана. Гамма сдержанная, но довольно разнообразна в тональном и цветовом плане. Панорама привлекала художника с ранних лет его жизни, но, несмотря на обзорность и широту видов в пейзажах, заметно осязаемое внимание к мелким деталям, прорисованы предметы первого плана.



Ил. 1. Корин П. Д. Моя Родина. 1928 г. ГТГ

Также очевидна связь с иконописным искусством палешан. Она проявляется в восприятии Руси как подобия Рая, Богом созданной Вселенной, самого светлого и чистого уголка земли. Спокойные светлые незамутненные тона, четкие линии и прозрачные штриховки видны в прорисовке всех частей пейзажа, интерьера, портрета начального этапа творчества мастера: «Портрет матери» (1909), «Женский портрет» (1922), «Старик» (1925), «Дом Коринных в Палехе» (1929), «Палех. Наш дом» (1928) и в уже сложившееся с творческой точки зрения время, когда прозрачный красный цвет может быть обозначен своеобразным маркером цветовой растяжки красного в палитре

П. Д. Корина в исполнении им реалистических этюдов, помогающих в процессе работы над картинами. Это «Палех» (1937), «Наш дом в Палехе» (1938) – первые произведения, приобретенные у художника ГТГ, серия набросков. Связь с добротной основой иконописания палешан помогает автору на протяжении всего творческого пути.

Изменяется манера: внимание и тщательная прорисовка каждой травинки, каждой ветки уступает место более обобщенному охвату, более свободному пластическому осмыслению, более непринужденной передаче впечатлений от природы. Останется принцип – сочетание эпичности и лиризма. Следуя заветам Нестерова, Корин с равным вниманием относился к завершенности трех основных сторон портрета – психологической, композиционной и живописной» [16, с. 8].

На особенную манеру передачи цвета через красный (кистью) и золотой фон (накладками, ризами) указывают известный исследователь традиционной техники палехского письма Н. М. Зиновьев [6] и искусствовед М. А. Некрасова. Природа развития палехского искусства иконы для палешан видна в связи прошлого и настоящего, где «черты народного творчества свежо и непосредственно проявились в принципах художественного, в овладении орнаментальным языком произведений искусства» [13, с. 20–22].

Следование высокохудожественным образцам строгановских, великоустюжских и московских писем. «Характерной чертой произведения палехской иконописи XVII – начала XVIII вв. является следование высокохудожественным образцам строгановских, великоустюжских и московских писем. Самостоятельный палехский стиль в иконописании вобрал в себя основные принципы и элементы новгородской, строгановской школ и живописи Поволжья второй половины XVII в. Палехские иконы этого времени заслуженно пользовались известностью и могут быть причислены к золотому фонду русской иконописи, так как в них традиционное высокое мастерство соединялось с характерными чертами народного творчества, сливаясь в одно гармоничное и своеобразное целое. Лучшие из палехских икон продолжают традиции XVII–XVIII вв. Это касается живописной культуры: в колорите преобладает нежная гамма изысканно пастельных тонов.

В больших иконостасных композициях намечается некоторая сухость в написании цвета, ликов, пейзажных форм; в небольших молельных иконах радуется приверженность канону, ювелирная тщательность письма, виртуозность техники. Русское иконописание, начиная с середины XIX в., оказалось под огромным влиянием стенописей и иконных образов Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге и храма Христа Спасителя в Москве. В Санкт-Петербурге тверской мастер-иконописец М. С. Пешехонов открывает мастерские, куда собирает палехских, новгородских, тверских мастеров. Так называемые «пешехоновские письма», выработанные в 1840–60-е гг., эклектически сочетали приемы академизма с византийскими формами. В Палехе подобное направление не прижилось, хотя с этого времени здесь стало широко применяться золото-чеканное оформление фона и полей иконы, но в сочетании с привычными для палешан приемами письма» [5, с. 246].

Отдавая много сил и внимания своей педагогической работе в Палехском художественном училище, Н. М. Зиновьев настаивает на осмысленном копировании, на бережном отношении к традициям прошлого, на необходимости качественной переработки старых образцов, что способствует воспитанию индивидуальной творческой личности в каждом из художников. Но основа – образец (им самим создано более 100 образцов для копирования исполнительской манеры мастеров XVII–XIX вв.) [7, с. 30–35].

Школа палехской иконописи и Артель древней живописи. Немаловажными факторами для возможности широкого обсуждения наследия палехской школы иконописи стало признание их методов обучения в создании Палехской иконописной школы по поручению Комитета попечительства о русской иконописи и открытию в учебных мастерских (1902), которые впоследствии выросли в Артель древней живописи (1924) – признанную советским правительством школу обучения ремесленников на местах. Интерес к палехскому искусству, претерпевшему временные изменения и превратившемуся в новое ремесло – лаковую миниатюру, привлек внимание специалистов разных областей творчества, в том числе и представителей административного аппарата страны. Обсуждение вопросов культуры в 1920-х гг. не могло состояться без участия А. В. Луначарского, находившего «в кустарном искусстве источник формирования искусства социалистического», считавшего, что «крестьянское искусство» соответствует понятию «национальное» [12, с. 149–151], что должно способствовать переходу дореволюционной традиции восприятия художественных ценностей в восприятие сюжетов нового социалистического времени. К концу 1920-х гг. теоретическая и практическая линии в осмыслении и практическом исследовании различных видов художественных промыслов сближаются. Знания о возможностях кустарных мастеров систематизируются, представляется их рыночный эффект, и начинает формироваться теоретическая база для изучения, зарождается самостоятельное направление в советском искусствознании¹. С 1930-х гг. известный искусствовед и педагог в области эстетического воспитания А. В. Бакушинский непосредственно участвует в организации работы отдельных отраслей кустарной промышленности новой России и печатает свои труды по пропаганде искусства [3]. Вопрос о преемственности технических приемов старой школы (палехская иконопись) для создания новой технологии (палехская лаковая миниатюра) обрел свой ответ в признании связи кустарных мастеров и художников и был вынесен на обсуждение специалистов и представителей художественной интеллигенции первых лет Советской власти [4, с. 68–70]. П. Д. Корин мог, не скрывая, демонстрировать свою принадлежность к выпускникам этой системы обучения.

«Красная новь» вошла в жизнь художника в буквальном и переносном смысле, с одной стороны, базируя его представления на старинном, вполне

¹ В 1947 г. создан ученый совет при НИИ художественной промышленности и открылась профильная аспирантура по изучению кустарной промышленности как особого вида художественной деятельности.

определившемся искусстве иконописи, с другой – вбирая новые запросы, которые предъявляла современная эпоха. Красный цвет становится бледнее и выше по тону и уходит на второй план в пейзажные дали, архитектурные фоны и интерьеры. Влиянием традиций древнерусской живописи можно в некоторой степени объяснить такие черты коринского стиля, как «активность фона, большая роль контурных линий, декоративность, острая выразительность силуэта, особая приверженность художника к сочетаниям интенсивных, взятых почти локально красного и черного цветов» [11, с. 28]. Остальные – голубой, желтый (почти золотой), белый – почти всегда взяты локально и чисто. Сложный цвет создан не за счет примеси, а за счет мазков локальных цветов, положенных рядом. О «победе, выработанной у художника в Палехе условного иконописного языка», которую отмечают в каталогах работ художника авторы вступительных статей Г. Кушнеревская (1963) и Е. Виноградова (1985), ничего сказать нельзя, ибо в самых ранних работах П. Д. Корин предстает не иконописцем, а реалистом. Условность применения красного цвета остается, но это качество скорее способствует развитию и совершенствованию творческой мысли живописца, нежели выступает в роли своеобразных оков.

Монументальные композиции в общественных интерьерах и реставрационная деятельность. За мозаичные композиции на станции «Комсомольская-Кольцевая» Корин был удостоен Сталинской премии (1963). Реставрация шедевров Дрезденской галереи: «Динарий кесаря» Тициана и «Вирсавия» Рубенса [14, с. 8] проводилась Павлом Дмитриевичем особенно долго и тщательно. В Русском музее предполагалось проведение выставки после закрытия ее в Академии художеств в Москве. Приведем выписки из протокола научных совещаний в отделе советского искусства: «Корин начал работать после революции, до этого больше учился. Выявлены собственно коринские черты, связь Корина с Нестеровым. В творчестве художника есть место древнерусскому искусству» [18, л. 8].

П. Д. Корин – известный советский коллекционер средневековой и поздней русской иконы, основатель музея русской иконы. Закономерным следствием жизненных установок художника стало коллекционирование памятников искусства Древней Руси. В. И. Антонова – составитель каталога собрания Корина отмечает: «Тщательно собранные выдающиеся произведения древнерусского искусства, составляющие единственную по своему значению коллекцию советского художника Павла Дмитриевича Корина, обогащают драгоценное художественное наследие нашей родины, умножают получившие всемирную славу сокровища русской средневековой живописи» [2, с. 7–9]. Как ответственный собиратель памятников художественного наследия Отечества, Корин прекрасно понимал ценность каждого из сохранных образцов иконописания и знал, насколько важно демонстрировать их зрителям. По этой причине передача памятников из своего личного фонда в хранилища известных музеев страны стало делом чести. «Он приобрел такие произведения, оставшиеся у родных и близких владельцев известнейших коллекций, влившихся в крупнейшие советские хранилища, –

московские Третьяковскую галерею и Исторический музей, а также в Русский музей в Ленинграде. Среди них оказались единственные в своем роде новгородские иконы А. И. Анисимова, как, например, икона «Богоматерь Знамение и Параскева Пятница со святыми на полях»¹ [2, с. 9].

Для достижения монументальности образа Корин в своем творчестве использует лаконизм крупнофигурных композиций, смелые контрасты больших цветовых плоскостей, выразительность силуэтов, четкий язык линий, ограничивающих каждую плоскость.

Определим методы работы Корина:

- разнообразное использование контрастов;
- акцентирование внутреннего напряжения на внешне статичном образе;
- определенный ритмический рисунок объемов и красочных пятен;
- повышенная активность фона;
- декоративность [1, л. 104].

Корин-портретист. Психология творческого метода Корина позволяет поставить ряд вопросов о роли портрета в советском искусстве, о монументальности решения образа в портрете, об использовании традиций, о поисках нового. В статьях исследователей 1930–1940-х гг. отмечается пессимизм, скептицизм и стилизаторство, следовательно, творчество Корина недооценено. Лишь в конце 1950-х гг. произведения Корина получили, наконец, настоящее признание. Произведения «Портреты современников» отмечены Ленинской премией за 1963 г. – это путь художника за 30 лет. Каждому исследователю, изучающему творчество Корина, следует обратить внимание на то, какую роль в композиции портретов играют голова, лицо, глаза. Колорит каждого произведения строится на сочетании немногих, но всегда контрастных цветов. Например, левая сторона картины – передний план, пропись пятнами; правая сторона – внимание сосредоточено на дальнем плане, прорисовка портрета осуществляется за счет линейных форм. Художник, изображая своего современника, наделяет его образ торжественностью и выразительностью.

Приведем систему работы над портретом в соответствии с наблюдениями А. К. Антоновой. «Зарисовки портретируемого заносятся в альбом. Сначала карандашный эскиз, затем перенос эскизного рисунка углем на холст (3–4 сеанса). Закончив рисунок на холсте, Корин закрепляет его фиксатором. Пишет *alla prima*, по сырому, начиная с головы модели (8–10 сеансов). Живописный процесс начинает вести с левой части плоскости. Избегает каких-либо переделок. Закончив голову, портретист переходит к письму рук. Держит всю живопись в состоянии сырой краски (взбрызгивает пульверизатором). Насыщенности цвета, которой отличаются все произведения Корина, художник добивается, прокладывая краски по несколько раз до тех пор, пока грунт полностью не «насытится» маслом и лаком и не перестанет

¹ «Богоматерь Знамение и Параскева Пятница со святыми на полях». Двухсторонняя выносная икона. Вторая половина XII в. Новгородская школа. 78×66. ГРМ. Указано: Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966. 352 с.: ил. С. 9.

его впитывать. Подсыхает слой краски и, спустя положенное время, живописец по совершенно сухой краске делает правки. Лессирует редко. Законченный портрет спустя 2–3 года Корин обычно покрывает лаком» [1, л. 95–96].

Корин – о своем творчестве: «Монументальное искусство – отнюдь не только квадратные плечи, а отсутствие перспективы еще не делает произведение монументальным, а психологическая глубина образа вовсе ему не мешает» [9, с. 9]. «Великая эпоха борьбы требует великого искусства, диктует его масштабы. И помня о том, что в настоящем искусстве заключена огромная объединяющая сила, мы должны стремиться к искусству – возвышенному, страстному, героическому, чтоб оно звучало Марсельезой, Интернационалом <...> Задача художника и трудность художника – показать не случайное и частное, а суть, смысл, ведущие тенденции жизни, времени» [8, с. 209]. Как считают специалисты по советскому искусству, монументальное искусство может быть только реалистическим. Ближе всего к портретам П. Д. Корина был В. А. Серов. Выразительность силуэта, монументальность образов, психологизм, – те черты, которые ближе всего серовским моделям. С художником М. В. Нестеровым Корина связывает прочная дружба и понимание возвышенной роли искусства. Общее – тема, композиция, портретность. Большая интимность и жанровость творчества Нестерова в сравнении с монументальностью и лаконичностью образов Корина делают мастеров яркими и по-своему неординарными представителями одного времени.

Серия эскизов «Русь уходящая» (ил. 2, 3). Поездка в Италию по содействию А. М. Горького (1931), изучение творчества А. А. Иванова, побудившее приход некой творческой смелости в отличие от видения художника-иконописца, общение с хранителями древних памятников и личное участие в реставрации древнерусского наследия способствовали возникновению замысла о создании картины-памяти, посвященной не только истории России, но истории рода русских людей, истории борьбы за сохранения веры, за возможность быть русским по духу. «Корин переживал мучительный процесс самоопределения, осмысления и переосмысления связей своего искусства с действительностью. В процессе сложения его творческой индивидуальности эти связи выросли в задумку воплощения утраченного, уходящего, необходимостью его фиксации. Среда, в которой жил и творил художник, была по преимуществу консервативной. Работая в качестве реставратора памятников культуры Древней Руси, он общался со специалистами по охране национального кустарного наследия, а также с представителями духовенства. Исполволь складывалась идея будущей картины. Поиски сюжета были мучительно долгими. И вот, кажется, он найден. Художник решается запечатлеть события, связанные с похоронами патриарха Тихона, умершего весной 1925 г. немаловажную роль в выборе сыграл наставник Корина – М. В. Нестеров» [15, с. 4–5].

Проститься с патриархом со всех концов России в Донской монастырь потянулись толпы монахов, схимников, калек и странников. Сам художник вспоминает: «Я видел смерть патриарха Тихона, огромное стечение народа в Донском монастыре и весь этот последний парад православия» [10, с. 113].

Родился замысел картины «Реквием», и в 1929 г. начались первые поиски природы для его воплощения. Ответственный момент – начало написания большой серии этюдов с живых, реальных людей, как, например, митрополита Трифона. Первым зрителем был М. В. Нестеров, затем на «чердак»-мастерскую братьев Кориных поднимались А. В. Луначарский, Н. А. Семашко, А. М. Горький.



Ил. 2. Корин П. Д.
Схиигумен Митрофан.
Русь уходящая. Эскизы. 1930-е гг. ГТГ



Ил. 3. Корин П. Д.
Схимонах Агафон.
Русь уходящая. Эскизы. 1930-е гг. ГТГ

Самым напряженным был 1931 г. В этом году были написаны «Схимница», «Отец с сыном», «Молодой иеромонах», «Сельский священник», слепой, нищий, калека ... [10, с. 114–117] Этюды так и остались более величественными, чем сама картина. Уже взрослый художник правомерно боролся за них при смене политического контекста: «Продажа этюдов стала терзанием и ужасом жизни <...> Он выплачивал деньги за свои эскизы, купленные до 1937 г., когда началась опала на П. Д. Корина после смерти А. М. Горького, в течение двадцати лет» [10, с. 121].

Генезис красного и черного. Размышление над понятием «хроматический ряд» – пунктир логики статьи. В первый период своего творчества П. Д. Корин предстает реалистом, пейзажистом, мастером быстрого наброска, в поле зрения которого попадают конкретные и хорошо знакомые ему люди. Красный цвет – формообразующий и сюжетно-содержательный.

Весь цветовой ряд эскизов «Русь уходящая» выстроен в ахроматических соотношениях градаций черного-серого-белого. Цветовые всплески красного – это пространство заднего плана, фон пейзажный или архитектур-

ный. Мелкие детали растворяются в пространстве. «Иконописная мелочность» просвечивает в изображении икон и фресок вдалеке, отражается в «костре» рябиновых всполохов ковра на полу храма, в митрополичьих одежаниях фигур второго ряда, в высокой динамичной фигуре и узорах мантии протодьякона М. К. Холмогорова. Монументальны монашеские позы и одежды пастырской братии в правой части картины. Они – свидетели прошлого, участники перемен нынешнего и хранители памяти будущих поколений. Монументальность достигается в преодолении мелочного письма через контраст застывшей многофигурной правой части картины, ряда фигур в темном в левой части и более динамичной малочисленной центральной группой. Контраст цвета решен цветным фоном и ахроматическим первым планом. Мелочность и цветовая структура иконописной техники и художественного мышления палехской иконы генетически преобразованы и становятся структурно-организационным элементом для живописного повествования в черно-серых тонах при передачи монументально организованных частей первого плана, ставших кулисами для яркого и светлого центра картины.

Выражение «линия судьбы» для художника Павла Дмитриевича Корина и его семьи может быть обозначена как «пространство судьбы», потому что оно включает судьбы множества людей, с которыми работал известный мастер. Линия жизни хронологически последовательные события, ведущие человека к познанию собственного призвания и предназначения. «Драматизм уходящей Руси» – более широкое понимание судьбы, размышление над понятием «память смертная», включающая и линию постжизненного, послебытийного пребывания души. Расширение и продолжение «линий жизни» – это и есть категория пространства жизни, запечатленная в искусстве, ибо художник такой величины, как П. Д. Корин, является для многих своих современников провидцем будущего, пророком канонов искусства. Его каноном было осмысление монументальности в искусстве, выросшей из корней православной церковной культуры. Драма ухода целой эпохи заключена в его картинах. Драматизм уходящей Руси выражен монументальностью форм, ахроматическим рядом цветовой палитры в изображении ведущих героев и сопоставлением цветных фонов, преображением красного в черный и созданием черного фона для свечения красного. Драматизм заключается в невозможности передачи накопленного опыта, в неостребованности в профессиональном плане достижений, полученных художником, его опыта переживаний и чувств. Картина «Русь уходящая» действительно отразила уходящую эпоху, а с учетом опыта двадцатого века и нынешнего времени – уже безвозвратно ушедшую.

Приложение

10 января 1963 г.

Зам. министра культуры РСФСР тов. Филиппову А. Г.

ГРМ просит ходатайствовать перед Президиумом АХ СССР о получении им выставки П. Д. Корина, после закрытия ее в Москве. Музей гарантирует сохранность и своевременный возврат экспонатов [17, л. 4].

02 февраля 1963 г.
г. Москва, ул. Кропоткинская

от Заведующей отделом выставок АХ СССР в ГРМ

Многоуважаемый Василий Алексеевич!

Если Вы договорились относительно показа выставки П. Д. Корина после Академии художеств в Русском музее, Вам надо выпускать каталог.

Выставка имеет очень большой успех, каталога не хватит даже на Москву до конца выставки <...>. Вы должны письмами запросить согласия у музея Горького и Литературного музея до окончания выставки в Академии художеств. Важно, что к окончанию выставки вся сторона по взаимоотношениям с владельцами работ была уже оформлена, и мы могли бы сразу передать Вам работы, не возвращая их в ГТГ и другие музеи [17, л. 13–13 об.].

12 февраля 1963 г.

Директору музея им. Горького

В ГРМ предполагается устройство выставки произведений П. Д. Корина после закрытия ее в Академии художеств.

ГРМ убедительно просит Вас дать разрешение на экспонирование произведений П. Д. Корина, принадлежащих Вашему музею [17, л. 17].

12 февраля 1963 г.

Директору Литературного музея

В ГРМ предполагается устройство выставки произведений П. Д. Корина после закрытия ее в Академии художеств.

ГРМ убедительно просит Вас дать разрешение на экспонирование произведений П. Д. Корина, принадлежащих Вашему музею [17, л. 18].

14 февраля 1963 г.

Заведующей отделом выставок АХ СССР

Уважаемая Екатерина Александровна!

Было бы хорошо, если бы Академия художеств заказала тираж каталога выставки, а Русский музей готов оплатить все расходы по изданию, т. е. печатать в Ленинграде у нас нет возможности [17, л. 22].

Литература

1. Антонова, А. К. О мастерстве П. Д. Корина-портретиста / А. К. Антонова // Материалы проведения конференций по советскому искусству : (программа, доклады. Т. I. 11 декабря 1963 г. 140 л.) // ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6а1. Ед. хр. 362.

2. Антонова, В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина / В. И. Антонова. – Москва : Искусство, 1966. – 352 с. : ил.

3. Бакушинский, А. В. Исследования и статьи : избранные искусствоведческие труды / А. В. Бакушинский. – Москва, 1981. – 352 с.

4. Березина, Е. С. «Кто мы, кустари или художники?» : дискуссии о художественных промыслах 1920–1930-х годов / Е. С. Березина // Вестник Пермского университета. – 2017. – Вып. 2 (37). – С. 63-74.
5. Гусева, П. В. Исторические и теоретические основы профессионального мастерства палехской иконописи / П. В. Гусева // Мир науки, культуры и образования. – 2017. – № 6(67). – С. 245-247.
6. Зиновьев, Н. М. Искусство Палеха / Н. М. Зиновьев. – Ленинград, 1975. – 246 с.
7. Зиновьев, Н. М. Стилистические традиции искусства Палеха / Н. М. Зиновьев; введ. М. Тихомировой. – Ленинград, 1981. – 216 с. : ил.
8. Корин, П. Д. Мысли об искусстве / П. Д. Корин // Дружба народов. – 1961. – № 1.
9. Корин, П. Д. О художниках и монументалистах / П. Д. Корин // Творчество. – 1961. – № 7.
10. Корин, П. Д. Об искусстве : статьи. Письма. Воспоминания о художнике / сост. Н. Н. Банковский. – Москва, 1988. – 320 с. – (Литературно-художественное наследие).
11. Кушнеревская, Г. Л. Корин / Г. Л. Кушнеревская // Художник. – 1963. – № 5.
12. Луначарский, А. В. Наши задачи в области художественной жизни / А. В. Луначарский // Красная новь. – 1921. – № 1. – С. 149-151.
13. Некрасова, М. А. Палехская миниатюра / М. А. Некрасова. – Ленинград, 1978. – 364 с.
14. П. Д. Корин. Избранные произведения / вст. ст. Л. С. Зингер. – Москва : Сов. художник, 1957. – 11 л. ил.
15. Корин, П. Д. Избранные произведения / автор вст. ст. и сост. Е. В. Виноградова. – Москва : Сов. художник, 1985. – 118 с.
16. Павел Дмитриевич Корин : каталог выставки к 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности / вст. ст. Г. Л. Кушнеревской. – Москва, 1963. – 32 с. : ил.
17. Переписка с МК РСФСР, с АХ СССР по организации и проведению выставок // ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6а1. 07.01–28.12.1963. 186 л.
18. Протокол научного заседания ОСИ ГРМ от 19 июня 1963 г. в связи с запланированной выставкой П. Д. Корина // ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Протоколы научных совещаний в Отделе советского искусства. 08.05–11.11.1963. 26 л.

УДК 75.046(=161.1)Korin
К. Ю. Заварзова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна
А. А. Безгубова
Санкт-Петербург, Россия
Международная ассоциация искусствоведов

Иконописное творчество Павла Дмитриевича Корина

Статья посвящена раннему периоду творчества известного советского художника П. Д. Корина. Автор обращается к истории возникновения иконописных школ в центральной России, к возрождению исконных традиций древнерусского искусства. В статье также рассматривается программа росписи подземного храма Марфо-Мариинской обители.

Ключевые слова: Павел Корин, древнерусское искусство, древнерусская иконопись, церковно-историческая живопись, русское искусство 1910-х, иконография, Нестеров, советское искусство

Kseniya Yu. Zavarzova
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design
Anastasia A. Bezgubova
Saint Petersburg, Russia
International Association of Art Critics

Icon art of Pavel Dmitrievich Korin

The article is devoted to the early period of the famous soviet artist P.D. Korin. Author appeals to the history of the starting of the icon schools in the Central Russia, to the historical traditions' renovation of the Russian Old art. In the article is presented the program of the Marfa-Mariinsky convent crypt's mural painting.

Keywords: Pavel Korin, Old Russian art, Old Russian icons, church historical art, Russian art of the 1910th, iconography, Nesterov, Soviet art

О Павле Дмитриевиче Корине в научной и популярной литературе принято говорить, как о советском мастере монументальной и станковой живописи, авторе триптиха «Александр Невский», «Руси уходящей» и портретов выдающихся мастеров русской культуры и прославленных полководцев. Но в последние годы наметилась очевидная тенденция – раскрывать и другие стороны его таланта. Одна из них – иконописная и церковная деятельность художника, является малоизвестной страницей раннего периода его творчества. В сравнении со значительным наследием в области портретной,

исторической живописи и монументально-декоративного искусства, иконы и фрески Корина, действительно, немногочисленны. Но именно в них можно обнаружить истоки его художественного мировоззрения, послужившие основой для формирования авторского почерка и творческого пути в целом.

Корин родился в 1892 г. в селе Палех Владимирского уезда (сегодня Ивановская область), известном своими иконописными мастерскими с XVII в. Художнику по рождению суждено было стать иконописцем. Однако вихри истории изменили традиционный уклад многих палехских семей, равно как и самой палехской иконописной школы. В небольшом селе существовало несколько семейных мастерских, на протяжении многих веков передававших свое ремесло из поколения в поколение. Самыми известными из них были у Сафоновых, Белоусовых, Шаховых, Хохловых. К середине XIX в. семья Кориных, по замечанию археолога Г. Д. Филимонова, ревнителя древнерусского искусства, владела замечательным собранием рисунков и древних икон. Ученый в своем очерке о Палехе 1863 г. отмечал, что «в мастерской Корина (имеется в виду мастерская дедушки художника – Николая Илларионовича Корина), не столь многочисленной, но замечательной по хорошему исполнению миниатюр в минеях и праздниках, лучшими мастерами считают Комарова, Горбунова и Балясова» [1, с. 15]. Однако к рубежу веков семья Кориных не упоминается в записках ученых-историков Н. П. Кондакова,¹ В. П. Георгиевского² и С. Д. Шереметева,³ совершивших поездку летом 1900 г. по центрам иконописи центральной России. Эта поездка была предпринята с целью прояснить, каким является истинное положение дел относительно торговли иконами в церковных приходах. Ученые, члены Общества любителей древней письменности, пришли к выводу о необходимости борьбы с засильем кустарного производства икон и необходимости возрождения иконописания «на древней основе».

В 1901 г. Николай II подписывает положение, поданное Кондаковым, Георгиевским и Шереметевым, об учреждении Комитета попечительства о русской иконописи. Председатель Комитета С. Д. Шереметев писал: «Только учреждением иконописных школ в местностях, представляющих для этого благоприятнейшие условия, возможно обеспечение дальнейшего движения нашей иконописи».⁴ 21 марта 1902 г. Николай II утверждает еще одно положение – об основании учебных иконописных мастерских, которые открываются летом этого же года в Палехе, Мстере, Холуе и Борисовке. В них впервые осуществляется новый тип обучения иконописному ремеслу, когда ученики 10-15 лет с начальным образованием в течение четырех лет в обучении искусству иконописи обращаются к образцам, «несущим дух древнего иконописания»,⁵ а не копируют современные изводы. Впервые в практику обучения

¹ Памятники древней письменности. Т. СXXXIX. Санкт-Петербург, 1901.

² Известия высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. I. Санкт-Петербург, 1902.

³ Проселки: Мстера, Холуй, Палех. Москва, 1901.

⁴ РГАДА. Ф. 1287. Оп. 7. Ч. 2. Д. 4091. Л. 2.

⁵ РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 256. Л. 62.

иконописных школ вводятся академические дисциплины, такие как анатомический рисунок с натуры и перспектива. Комитет не только сформулировал идеи обращения к традициям русской иконописи темперой, но и заявил о своем долге проявлять заботу о своих выпускниках, обеспечивая их заказами и возможностью повышения своей квалификации, получения ими реставраторских и педагогических навыков уже после окончания обучения. Например, силами Комитета попечительства о русской иконописи в Холуе, Палехе, Борисовке, Мстере и других поселениях учреждаются артели для продажи икон, а при Донском монастыре Москвы была основана Иконописная палата (22 ноября 1908 г.).

Руководство иконописной школой в Палехе было поручено не потомственному иконописцу, а выпускнику Императорской Академии художеств – историческому живописцу Евгению Ипполитовичу Стягову (1869–?), с 1889 по 1894 гг. обучавшемуся в Академии и получившему звание классного художника 2-й степени. Для преподавания иконного ремесла приглашаются лучшие палехские мастера из мастерской Н. Сафонова.

В 1903 г., в возрасте 11 лет, Корин поступает в новообразованную учебную иконописную школу, которую заканчивает в 1907 г. со званием мастера-иконописца. Среди пятнадцати сохранившихся в Государственном музее палехского искусства работ раннего периода художника четыре – графические эскизы к иконам, а одна из них – живописный этюд маслом образа Святого Пантелеймона. Все они выдают еще робкую, ученическую руку Корина. Однако именно они свидетельствуют о способности художника за короткий срок преодолевать сложности поставленных творческих задач.

В 1908 г. Корин наряду с другими лучшими выпускниками иконописных школ поступает в Иконописную палату Донского монастыря, руководителем которой является религиозный живописец К. П. Степанов.¹ Самой известной работой К. П. Степанова стала роспись храма-усыпальницы великого князя С. А. Романова² в Чудовом монастыре Московского Кремля, в создании которой Павел Корин, наряду с другими учениками Иконописной палаты, также принял участие. Автор книги, посвященной данной постройке, подчеркивал, что «К. П. Степанов поставил себе целью, в работах при Усыпальнице, в изображениях, как иконных, так и стенописных, строго держаться установленных церковным преданием и историческими свидетельствами подлинников. Он справедливо находит, что художественное творчество может проявляться лишь в возможном их одухотворении, согласном с духовным настроением пишущего художника, как выразителя соборного понимания» [2, с. 33]. Сегодня сложно предположить, какие работы выполняли ученики Иконописной палаты, но, как правило, авторы фресок доверяли помощникам росписи орнаментов и небольших медальонов со святыми.

¹ К. П. Степанов (1894–1910) начинал свою карьеру художника как исторический живописец небольших жанровых картин. В 1888 г. получил звание классного художника 1 степени, в 1893 – звание академика Императорской Академии художеств.

² Великий князь Сергей Александрович Романов (1857–1905). С 1891 г. занимал пост генерал-губернатора Москвы, убит руками террориста-эсера.

Уже спустя 5 лет, в 1912 г., Корина вместе с другими учениками Иконописной палаты приглашают к копированию икон для великокняжеского издания репродукций, которым руководит М. В. Нестеров [3]. Среди всех учеников Нестеров выделяет именно Павла Корина, которого и привлекает вскоре к росписи Покровского собора. Известно, что молодой помощник самостоятельно выполнил росписи оконных сводов и дверей, представляющие собой орнаменты. А в 1914 г. совместно с Нестеровым выполнил роспись купола на сюжет «Отечество».

Концепцией росписей храма, построенного в неорусском стиле в 1908–1912 гг. по проекту А. В. Щусева, должны были стать мотивы жертвенного служения Богу. Нестеров предложил княгине эскизы, близкие его картине «Святая Русь» (1905): для трапезной был выбран сюжет, где сестры-послушницы Марфо-Мариинской обители в белых одеяниях ведут людей, указывая им путь ко Христу, являющемуся «этим людям в их печалях и болезнях душевных и телесных, среди светлой, весенней природы» [4]. Для апсиды – «Покров Пресвятой Богородицы» и «Литургия ангелов», для предалтарных столбов – «Благовещение Пресвятой Богородицы», а для основного объема храма – «Христос у Марфы и Марии» и «Воскресение Христово».

Хотя, безусловно, и программа росписи, и сам авторский, почти иконописный подход М. В. Нестерова, отличался от степановского, с опорой на византийские и древнерусские образцы, ведущий в начале XX в. стиль модерн продиктовал все же некоторое сходство убранства обоих храмов-усыпальниц, в которых сочетание орнаментальности с живописной трактовкой плоскости стены создавало общий декоративный эффект.

Работа Корина в качестве помощника, о которой высоко отзывался Нестеров в своих воспоминаниях, а главным образом – наблюдение за ведением росписи маститого живописца, стали, безусловно, хорошей школой для формирования собственного подхода молодого мастера к работе над церковной росписью, которую ему предстоит осуществить двумя годами позже. «Усыпальница дала Корину возможность показать, что в нем таится. С большим декоративным чутьем он использовал щусевские архитектурные формы. Он красиво, живописно подчеркнул все, что было можно, и усыпальница превратилась в очень интересную деталь храма. Вел<икая> Княгиня осталась очень довольна. Корина благодарил» [5, с. 122], – отмечал М. В. Нестеров в воспоминаниях.

В 1916 г. Корин приглашается великой княгиней Елизаветой Федоровной к росписи подземного храма усыпальницы, где она завещает захоронить себя.¹ Для воплощения замысла убранства художник предпринимает поездку в Ростов Великий и Ярославль, где знакомится с фресками древнерусских архитектурных памятников.

¹ Крипту Покровского храма с приделом преподобного Серафима Саровского освятили 21 августа 1917 г. во имя Сил Небесных и Всех Святых.

План подземного храма, также спроектированного А. В. Щусевым, представляет собой два помещения: коридор справа с нишами для захоронений сестер и узкий проход слева, ведущий к усыпальнице с предполагаемым захоронением великой княгини (здесь же, по правой стороне прохода – саркофаг с мощами великой княгини Елизаветы Федоровны), который как раз и расписан фресками Корина. На них в полный рост изображены святители Григорий Богослов и Василий Великий, пророк Даниил, три вавилонских отрока Ананий, Азарий и Мисаил, праотцы Иаков и Авраам, Иоанн Предтеча с матерью праведной Елисаветой, святая Мария Магдалина, святые апостолы и другие праведники, которые вереницей следуют ко Спасителю, изображенному в образе новозаветной Троицы (ил. 1).

Всю длину свода заполняют фигуры огненных серафимов. Сам Корин назвал роспись «Путь праведников ко Господу» (ил. 2). Написав в глубине прохода образ Троицы, Корин, вероятно, мысленно воссоздавал в памяти работу над «Отечеством» для купольной росписи 1912 г., которую, как известно, расписывал совместно с Нестеровым для основного пространства Покровского храма. Но если нестеровская композиция была художественной интерпретацией древнего канона Троицы, то коринская восходила к традиционному для древнерусской иконописи изводу данного сюжета. «Отечество» – поздний вариант иконографии Святой Троицы (в Византии возник не ранее конца XI в., а в России – в начале XV в.), в котором Бог-Отец (в виде седовласого Ветхого Деньми) на огненных херувимах и престолах держит на коленях отрока Христа. Данный извод отражал догмат о предвечном рождении в лоне Отца вечно сущего, несотворенного Бога Слова и Премудрости Божией. Святой Дух в образе голубя, появляющийся в нестеровской композиции в декоративном обрамлении окружности кольца вокруг Отца и Сына, у Корина исполнен в более традиционной для православной иконописи трактовке – в медальоне, поддерживаемом Христом. Кроме того, коринская композиция включает в себя фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи, которые могли появляться в иконах строгановского письма первой половины XVII в. Именно к традициям этой школы письма, равно как и новгородской школы, чаще всего обращались иконописцы Палеха. Над входом в крипту, на торцевой стене, также изображен лик Спасителя, слева и справа от которого – лики Иоанна Предтечи и Богоматери.

Преобладание на охристом фоне стены красных, голубых и бирюзовых оттенков мантий святых отражает интерес Корина к ростовским и ярославским храмовым росписям, и иконописи XV–XVI вв., характерным своей гаммой, более праздничной в сравнении с памятниками псковской и новгородской школы, к традициям которых обратился архитектор Покровского храма А. В. Щусев.

В 1914 г. стараниями великой княгини был выпущен сборник житий святых в благотворительных целях «Под благодатным небом», где в числе

прочих произведений (Нестерова, Поленова, Рериха) были репродуцированы и две иконы молодого Павла Корина: «Святая Ефросинья Суздальская» и «Преподобный Симеон Столпник».¹



Ил. 1. П. Д. Корин. Образы праотцев в росписи стен подземного храма Покровского собора. 1916–1917 гг.



Ил. 2. П. Д. Корин. Новозаветная Троица с образами Богородицы и Иоанна Предтечи в росписи подземного храма Покровского собора. 1916–1917 гг.

Несмотря на то, что общение с Нестеровым началось в русле церковной живописи, автор «Видения отрока Варфоломея» и «Пустынника» смог вдохновить Корина на путь художника-творца. В 1912 г. Корин поступает в Московское училище ваяния и зодчества, где учится в мастерских К. А. Коровина, С. В. Малютина, Л. О. Пастернака и заканчивает его в 1916 г. Сам художник позже так осознавал смену своих творческих векторов: «Я иконописец, мое искусство нереально, с этим искусством я не сделаю того, о чем мечтаю. Я вижу, когда Михаил Васильевич пишет картину, у него куча этюдов с натуры, пейзажи, головы, руки и т. д., писанные и рисованные ... Я писать с натуры не умею, надо этому учиться» [6].

Творческая жизнь Павла Дмитриевича Корина протекала в условиях, когда от советских художников требовалось откликаться на актуальные исторические события,² в связи с чем большое место в его творчестве заняли монументальные проекты. Среди них – мозаики станций метро «Комсомольская», «Смоленская», «Павелецкая», а также витражное убранство метро «Новослободская». Однако даже в эти годы вынужденной работы над государственными заказами Корину удалось собрать уникальную коллекцию икон, иконостасов и мелкой пластики, которая состояла из 188 произведений древнерусского искусства и иконописи XVIII–XIX вв. [7, с. 157–161]. Безусловно, данное увлечение не могло не проистекать из внутренней

¹ Эскизы этих икон воспроизведены в сборнике-репринте «Под благодатным небом» на с. 38 и 222 (Москва : Православное братство Всемилоственного Спаса, 2011).

² В 1942–1943 гг. П. Д. Корин по заказу Комитета по делам искусств при СНК СССР выполняет заказ на триптих «Александр Невский», посвященный борьбе против иноземных захватчиков.

устремленности художника к своим духовным истокам. «Как и иконописцы Древней Руси, Павел Корин стремился к геометрической четкости и предельной выразительности композиционного решения», – пишет автор статьи о коллекционерской деятельности художника М. В. Лапшин [8, с. 223]. Собравший памятники иконописи Пскова, Новгорода, Ярославля, Ростова, Русского Севера и Палеха, Корин большое значение придавал сохранению этого наследия. Согласно завещанию Корина, в 1967 г. его коллекция икон была передана в Третьяковскую галерею. Владея реставрационными техниками, благодаря обучению в Берлине и Париже в 1931–1932 и 1935 гг., а позже занимая пост заведующего реставрационным отделом ГМИИ им. А. С. Пушкина (с 1932 по 1959 гг.), Корин применял в данной области метод классической, так называемой археологической реставрации, когда ведущим оставался принцип сохранения авторской живописи, без дополнений и исправлений, даже если она дошла до современности с утратами. Его научно-художественный принцип ведения раскрытия и восстановления памятника искусства до сих пор является эталонным для российской реставрационной традиции.

В работах зрелого периода Корина: картине «Руси уходящей» (1935), эскизах и этюдах к ней, триптихе «Александр Невский» (1942), «Старинном сказе» (1943), а также в мозаиках метро мы становимся очевидцами того, как многие мотивы с образами русских святых отразили преемственность творчества художника с традициями иконописи, его неразрывную связь с истоками собственного иконописного творчества. Цикл портретных образов священнослужителей, который Корин создал для «Реквиема»¹ с 1925 по 1959 гг., – напоминание о трагической вехе в истории русской церкви. Даже в годы борьбы советской власти с «религиозными предрассудками» внутреннее духовное и творческие устремления побуждали Корина к работе над образами тех, кто символизирует мужество в отстаивании веры и своих убеждений. Создав множество больших и малых портретных этюдов русского духовенства, Корин до конца жизни так и не смог подступить к своему уже натянутому и загрунтованному холсту 551 на 941 см. Это чистое полотно служило своеобразным укором художнику, который писал: «У меня был свой некий образ в искусстве, который вел меня в жизни с юности, для осуществления этого образа я так много и упорно учился. <...> Я не сделал того, что мог сделать, что было в самый разгар работы насильственным образом прервано» [9]. Однако сегодня этот белый холст, экспонируясь на выставках, служит не меньшим укором и всей отечественной истории прошедшего столетия с ее трагическими изломами.

¹ Именно так назвал Корин свой замысел, посвященный вызвавшей в нем огромное потрясение панихиде по патриарху Тихону, свидетелем которой он стал в 1925 г. Но А. М. Горький в 1931 г., посетив мастерскую художника, посоветовал наименование «Русь уходящая». Возможно, такая интерпретация коринского замысла стала своего рода «охранной грамотой» и для художника, и для многочисленных этюдов к несозданной картине.

Литература

1. *Филимонов, Г. Д.* Палех / Г. Д. Филимонов. – Москва : Тип. Бахметева, 1863.
2. *Степанов, М. П.* Храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре в Москве / М. П. Степанов. – Москва : Синодальная типография, 1909.
3. *Из воспоминаний художника Михаила Нестерова о работе над росписями Покровского собора* // Марфо-Мариинская обитель милосердия : [сайт]. – URL: <https://www.mmom.ru/mmom/news/novosti-obiteli/iz-vozpominaniy-khudozhnika-m-v-nesterova-o-rabote-nad-rospisyami-rokrovskogo-sobora-.html> (дата обращения: 08.12.2021).
4. *Из письма Нестерова другу Турыгину от 6 сентября 1907 г.* // Православие.ru : [сайт]. – URL: <https://pravoslavie.ru/31823.html> (дата обращения: 08.12.2021).
5. *Нестеров, М. В.* О пережитом : 1862–1917 гг. : воспоминания / Михаил Нестеров ; подгот. текста М. И. и Т. И. Титовых [и др.]. – Москва : Молодая гвардия, 2006. – 589 с.
6. *Стебнева, А. Ю.* Павел Дмитриевич Корин (1892-1967) // Елизаветинский храм города Королева : [сайт]. – URL: [https://saint-elisabeth.ru/gallery/painting/6899-pavel-korin-\(1892-1967\).html](https://saint-elisabeth.ru/gallery/painting/6899-pavel-korin-(1892-1967).html) (дата обращения: 08.12.2021).
7. *Антонова, В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина / В. И. Антонова. – Москва : Искусство, 1966. – 268 с.
8. *Лапшин, М. В.* О собрании Павла Корина / М. В. Лапшин // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – Санкт-Петербург : СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2011. – № 9. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-sobranii-pavla-korina> (дата обращения: 13.01.2022).
9. *Солоухин, В. А.* Продолжение времени : письма из разных мест // Азбука веры : [сайт]. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/prodolzhenie-vremeni-pisma-iz-raznykh-mest/18/#p10> (дата обращения: 08.12.2021).

Спас Нерукотворный в живописи Павла Корина

В живописи Павла Корина изображение Спаса Нерукотворного встречается достаточно часто. Автор анализирует специфику подхода художника к отображению образа Христа. В частности, прослеживается, как Павел Корин интерпретировал древнерусскую иконографию Спаса Нерукотворного, и какие новые элементы он внес в его каноническое изображение.

Ключевые слова: Павел Корин, Спас Нерукотворный, мозаики, триптих, лик Христа, иконопись

Adelina I. Sablinskaya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg University
of Industrial Technologies and Design

The Savior Not Made with Hands in the painting of Pavel Korin

In the painting Pavel Korin, the image of the Savior Not Made by Hands is frequent. The author analyses the specific features of the author's interpretation of the image of the Savior. Particularly the author traces the to the ancient Russian iconography of the Savior Not Made by Hands, and what new elements he brought into His canonical depiction.

Keywords: Pavel Korin, the Savior Not Made with Hands, mosaics, triptych, the face of Christ, iconography

Павел Корин родился в Палехе в семье иконописца, с ранних лет его обучали живописи, а именно иконописи. Этот факт объясняет дальнейшее стремление художника к отражению религиозных мотивов в своих произведениях. В детстве он видел коллекцию копий икон, рисунков, одним из которых был «Спас Нерукотворный» – копия иконы из храма в Нижнем Новгороде.

Целью статьи является рассмотрение и анализ изображений Спаса Нерукотворного в живописи Павла Корина. Основной период творчества П. Д. Корина приходится на советскую эпоху, когда власть пыталась искоренить любые проявления религиозности. Тем не менее, художник продолжал обращаться в своих произведениях к православным образам, поскольку они были уже настолько глубоко укоренены в русской культуре и в сознании верующих, что не могли быть оставлены Кориным без внимания. В этой связи представляется важным исследовать, как мотивы и сюжеты христианского искусства развивались в его творчестве в условиях идеологической цензуры.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: исследовать особенности иконографии Спаса Нерукотворного в отечественном искусстве и проанализировать, что нового привнёс П. Д. Корин в эту иконографию и в её интерпретацию.

Изучение творчества П.Д. Корина началось ещё при жизни художника. В частности, исследователи проявляли интерес к неосуществленной картине «Реквием. Русь уходящая» как символу навсегда ушедшего в прошлое жизненного уклада, где в основу авторского замысла была положена последняя служба в Успенском соборе в 1918 г. Несмотря на то, что к творчеству мастера обращались многие исследователи (А. Михайлов, А. Георгиевский, О. Жирнов, Ю. Непомнящих, О. Буткова), проблема изображения Спаса Нерукотворного в живописи П. Корина в их работах не получила сколько-нибудь подробного освещения.

К образу Христа П. Корин обращался неоднократно. Изображение лика Христа встречается в таких произведениях: «Александр Невский» (1942, в центральной части триптиха), «Дмитрий Донской» (1944, вариант неосуществленного триптиха), в эскизах и мозаичных панно («Александр Невский», «Дмитрий Донской», «Минин и Пожарский», 1951-1952) для станции «Комсомольская-кольцевая» и в эскизе к правой части триптиха «Сполохи» (1966). Во всех этих произведениях Спас Нерукотворный изображён на развевающейся хоругви. На Руси знамена с ликом Христа были распространены в войсках. Перед битвой знамя поднимали над войском, и под ним происходил всеобщий молебен.

Интересно, что художник осмелился изобразить лик Христа в советское время, когда власть боролась с любыми проявлениями религии. Как он мог изобразить в советском государстве мозаичное панно Спас Нерукотворный, не опасаясь, что верующие могут поклоняться Христу, как иконе? Во-первых, это связано с тем, что в период, когда П. Д. Корин создавал свои произведения (1940-е – начало 1950-х гг.) гонения на церковь прекратились. Великая Отечественная война сыграла в этом главную роль. Во время войны были важны все средства, которые могли помочь в борьбе с захватчиками. Вера в Бога, в спасение души стала одной из причин Победы, духовно сплотила русских людей и способствовала подъёму патриотизма. После окончания войны страна нуждалась в восстановлении, происходит рост национального самосознания, поэтому изображения Христа стали допустимыми (в определённых границах) в официальном искусстве. Также в начале 1950-х гг. произошло определённое оживление в области изучения древнерусского искусства, которое невозможно представить без иконописи, православной религии.

Согласно принятой в православии легенде, первым изображением Христа был именно Спас Нерукотворный – лик Господа, чудесным образом отпечатавшийся на полотенце (убрусе, плате). Этот факт объясняет требование церкви писать все иконы приближенными к истинному лику Христа. Изображение только лика Спасителя объяснялось главенством души над телом. Спаситель всегда окружен крещатым нимбом – неотъемлемым атрибутом Иисуса Христа, одним из орудий Страстей. Он служит напоминанием о Голгофском Кресте.

Обратимся к изображению Спаса Нерукотворного в таких произведениях, как центральная часть триптиха «Александр Невский», эскиз и мозаичное панно «Александр Невский» на станции «Комсомольская-Кольцевая».

В представлении Спаса Нерукотворного художник, конечно, не мог отойти от традиционной иконографии. Александр Невский – новгородский князь, поэтому на рассматриваемых произведениях нельзя не заметить сходство Спаса с новгородской иконой «Спас Нерукотворный» XII в. С ним совпадают большие миндалевидные глаза, изогнутые брови, направление взгляда, золотой фон, даже форма кудрей и их расположение, характер изображения румянца. Характерной особенностью новгородской иконописи является украшение волос золотыми линиями, которое мы можем увидеть на иконе XII в. и на рассматриваемых произведениях.

Лик Спаса срезан наполовину во всех произведениях «Александр Невский». Остальное полотнище знамени закрывает этот лик. Остается только догадываться, что этим хотел сказать художник. Возможно, флаг не развевается из-за штиля, который трактуется автором как спокойствие после освобождения от иноземных захватчиков. Тем не менее создается ощущение, что Христос всегда будет покровительствовать Руси и приглядывать за её благополучием.

П. Д. Корин по-своему интерпретировал новгородскую иконографию Спаса Нерукотворного. В центральной части триптиха лик Христа изображён монументально, он приковывает взгляд не меньше, чем фигура Невского. Его изображение обладает выразительностью, игрой красок, динамичностью линий – чертами, в целом характерными для живописной манеры П. Д. Корина. Грозный, даже гневный, предостерегающий, и, в то же время, живой взгляд Христа (что не характерно для традиционной иконописи) будто утверждает содержание слов героя Александра Невского из прославленного фильма С. Эйзенштейна: «Кто с мечом к нам придёт, от меча и погибнет».

Обратимся к эскизу и мозаичному панно «Александр Невский». При просмотре как эскиза, так и панно взгляд сначала обращается к срезанному наполовину лику Христа, поскольку он располагается в центре произведения и занимает значительную его часть. Лик Спаса выполнен в тёмных тонах, однако глаза отчетливо выделяются.

Рассмотрим Спас Нерукотворный в эскизе к неосуществлённому триптиху «Дмитрий Донской» и в эскизе, и мозаичном панно «Дмитрий Донской». П. Д. Корин и здесь соответствует иконописной традиции времени и региона – конец XIV в., Москва. Невооруженным взглядом видно влияние икон школы Феофана Грека. В частности, добавляется экспрессия, появляются пробела – белые мазки на лице. Художник не отступает от своей выразительной манеры письма. Вытянутый нос, расположение скул отсылают нас к иконе XIV в. из Андроникова монастыря «Спас Нерукотворный». Это связано с тем, что после войны в бывшем Андрониковом монастыре зарождался Музей имени Андрея Рублёва, и П. Д. Корин, как и другие неравнодушные люди, отправился туда. Будучи уверенным в великом будущем, которое ожидает музей, он принимал участие в его реставрации. Ознакомив-

шись с шедеврами иконописи, он также вполне мог почерпнуть новые замыслы и характер их пластического воплощения. Однако, нельзя не заметить влияние Новгорода на эти два изображения Христа. Те же большие миндалевидные грозные глаза, дугообразные брови, расположение бороды и волос выдают влияние новгородской школы иконописи.

В центральной части эскиза неосуществленного триптиха знамя с ликом Спаса занимает значительную, центральную часть произведения. Взгляд Дмитрия Донского обращён к Христу. Мы не видим, на что именно указывает Сергей Радонежский, но можно предположить, что размашистый жест его руки охватывает долину, откуда видны русские селения. Именно в ту сторону, куда указывает монах, направлен взгляд Христа. Бог оберегает русскую землю.

В эскизе и мозаичном панно «Дмитрий Донской» великий князь расположен во главе войска, над ним развевается знамя с ликом Спаса. Интересно, что глаза всех присутствующих на переднем плане и глаза Христа направлены в одну сторону – вероятно, там и находится враг.

В эскизе и мозаичном панно «Минин и Пожарский» Минин и Пожарский показаны как спасители жителей Москвы от интервентов. Изображение Спаса Нерукотворного на знамени не занимает большую часть произведения. На эскизе хоругвь выделяется благодаря золотому фону, в то время как на самой мозаике лик Спаса рассмотреть сложно. В этом также есть особый смысл – если в произведениях «Александр Невский» и «Дмитрий Донской» Спас Нерукотворный изображался грозным, готовым защитить Русь от захватчиков, и стяг с Его изображением реял над головами князей, то в «Минине и Пожарском» знамя с ликом Христа располагается справа от Пожарского. Относительно других изображений Спаса оно кажется менее заметным. В этой мозаике уже не раскрывается гнев русского народа, направленный на захватчиков. Главным здесь является торжество победы. Лик Христа здесь выглядит вытянутым, нос кажется удлинённым. На лице присутствуют блики, а характер расположения волос и бороды снова отсылает нас к новгородской иконописи.

Заключительное для рассмотрения произведение П. Д. Корина – эскиз к правой части триптиха «Сполохи». Художник задумал отобразить борьбу русского народа против монголо-татарского нашествия. Сюжет – битва на Калке, состоявшаяся в 1223 году. В отличие от других произведений, где показана победа русских войск и радость освобождения, битва на Калке – это поражение. «Меня же не покидало навеянное Сполохами» тоскливое горькое чувство неотвратимости, неизбежности ухода» [4, с. 259], – отмечает А. А. Колтухина. Битва на Калке была преддверием вторжения монголо-татарских войск на территорию Руси. Все части триптиха охватывает предчувствие долгой борьбы, которая продлится ещё более 200 лет. Поэтому и лик Спаса – не грозный, но, скорее, печальный. В его живых глазах – скорбное размышление о судьбе русского народа, которому придётся ещё долго страдать. Он, вероятно, смотрит на поле, усеянное мёртвыми телами храбрых русских воинов, и словно осознает, что потребуется еще много времени и жертв, но Русь станет свободной. Слово, написанное на знамени – «Ника» (Победа), читается вполне ясно, позволяя и нам понять, что вера в победу не утрачена.

Хоругвь с ликом Спаса занимает значительную часть эскиза. В его изображении также прослеживаются новгородские иконописные традиции: большие глаза, изогнутые брови, расположение волос и бороды, форма носа. Лик Христа выполнен с использованием только золотого цвета, контуры и зрачки – чёрные.

Таким образом, в статье выявлены основные характерные черты иконографии Спаса Нерукотворного в живописи П. Д. Корина. В изображении Христа художник следует иконописной традиции конкретной эпохи и региона, однако наибольшее влияние на него оказывает новгородская школа иконописи. Конечно, П. Д. Корин по-своему интерпретировал традиционную иконографию Спаса, добавив в нее новые выразительные черты, добавившие живости и монументальности, благодаря чему в лике Спаса всегда присутствуют эмоция и определенный психологизм. И в триптихе, и в эскизах, и в мозаиках П. Д. Корина, несмотря на их светский характер, изображения Спаса занимают значительную часть произведения, выделяются цветом, детализированы. Павел Корин определяет роль изображения знамени с ликом Спаса Нерукотворного, который защищает, вселяет уверенность в победе и в то же время отражает патриотические настроения, которые особенно отчетливо проявились в период Великой Отечественной войны и имели немаловажное значение также в первое послевоенное десятилетие.

Научный руководитель: кандидат культурологии, доцент И. А. Неверова

Литература

1. Гусакова, В. О. Словарь русского религиозного искусства : терминология и иконография / В. О. Гусакова. – Санкт-Петербург : Аврора, 2006. – 278 с. : ил.
2. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. – Москва : Искусство, 2000. – 539 с. : ил.
3. Михайлов, Н. А. Павел Корин / Н. А. Михайлов. – Москва : Изобразительное искусство, 1982. – 104 с. : ил.
4. П. Д. Корин об искусстве : статьи. Письма. Воспоминания о художнике / сост. Н. Н. Банковский. – Москва : Советский художник, 1988. – 320 с. : ил.
5. П. Корин : избранные произведения : альбом / сост. Е. В. Виноградова. – Москва : Советский художник, 1985. – 139 с. : ил.
6. Разгонов, С. Высота : жизнь и дела Павла Корина / С. Разгонов. – Москва : Советский художник, 1978. – 160 с. : ил.
7. Райхенштейн, Х. М. Павел Дмитриевич Корин / Х. М. Райхенштейн. – Ленинград : Художник РСФСР, 1971. – 76 с. : ил.
8. Традиго, А. Иконы православной церкви / А. Традиго // Энциклопедия искусства : пер. с итальян. – Москва : Омега, 2008. – 384 с. : ил.
9. Чинякова, Г. П. Павел Корин : «О Великом все мечты ...» / Г. П. Чинякова. – Москва : Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2019. – 144 с. : ил.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 747:7.01:725.314(470-25)

В. О. Рыжиков

Москва, Россия,

Московская государственная

художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

Д. М. Харитонова

Москва, Россия,

Московская государственная

художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

Переосмысление художественных традиций в интерьере современного московского метро

Московский метрополитен с самого момента своего основания развивался не только как транспортная система, но и как уникальный архитектурный ансамбль. Анализ станций метро, построенных за последние два десятилетия, показал, что для современных проектов станций характерно стремление к индивидуальному облику и интеграции в исторический контекст одновременно. Для достижения этих целей архитекторы ищут новые художественные образы и технические решения в работе со всеми элементами оформления станций от освещения до материалов.

Ключевые слова: Московский метрополитен, художественная выразительность, архитектура

Vasiliy O. Ryzhikov

Moscow, Russia,

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Daria M. Kharitonova

Moscow, Russia,

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Rethinking artistic traditions in the interior of the modern Moscow metro

From the very moment of its foundation, the Moscow Metro has developed not only as a transport system, but also as a unique architectural ensemble. An analysis of metro stations built over the past two decades has shown that modern station projects are characterized by a desire for an individual appearance and integration into the historical context at the same time. To achieve these goals,

architects are looking for new approaches to work with all elements of station design from lighting to materials.

Keywords: Moscow metro, artistic expression, architecture

Московский метрополитен – одна из крупнейших в мире транспортных систем. В то же время, это уникальный архитектурный ансамбль, который бурно развивается и в наше время. К строительству станций Московского метрополитена всегда подходили с ориентацией не только на прикладные функции, но и с целью создать особенное культурное пространство. Станции метро становились и продолжают становиться достопримечательностями, что особенно важно для инфраструктуры отдаленных районов. Пышные станции сталинского периода восхищают монументальностью и размахом, хрущевские «сороконожки» – изобретательностью и техническими достижениями инженеров и архитекторов. Современный подход к проектированию станций – стремление к балансу между традиционными решениями и свежим взглядом. Индивидуальность облика станции является центральным ориентиром для проектировщиков.

Метро стремительно развивается. За последние 10 лет было открыто 59 станций метро, 58 станций Московских центральных диаметров и 31 станция Московского центрального кольца. К 2027 г. планируется открыть по меньшей мере 38 новых станций метрополитена [1]. С 2014 г. «Мосинжпроект» проводит конкурс на разработку архитектурного облика будущих станций для инженерных бюро со всего мира [2]. Такой подход позволяет придать каждой станции индивидуальный облик и избежать однообразия.

Архитектура метрополитена знала несколько разных подходов, продиктованных эпохой. В 30-е гг. прошлого века метро представлялось как нечто утилитарное, и оформлялось соответственно. На старых станциях практически не было привычного нам художественного оформления, исключая панно, посвященное метростроителям, Евгения Лансере на станции «Комсомольская». Станции, открытые в сталинский период, очень торжественные, помпезные, в их оформлении встречаются фрески, мозаики и скульптуры, посвященные трудовым и военным достижениям (например, мозаики Павла Корина на станции «Комсомольская кольцевая»). Станции этого периода также отличаются высокими сводами, «воздушностью» пространства – архитекторы стремились минимизировать ощущение подземелья, чтобы пассажиры чувствовали себя комфортно. Во второй половине 50-х гг. произошел переход от архитектуры, наполненной порой избыточным декором к функционализму. У станций этого периода, отличающихся тридцатью восемью колоннами (поэтому их часто называют «сороконожками»), стены отделаны плиткой, в колоннах используется меньше сортов мрамора, а декоративные элементы практически отсутствуют (хотя порой их можно встретить на путевых стенах). В начале 70-х гг. архитекторы стремятся совместить лучшее из достижений прошлых эпох: индивидуальный облик сталинских станций и удачные технологические решения хрущевского времени.

С новым веком начинается новый этап в архитектуре метро, который мы наблюдаем и сегодня. В новых станциях, появляющихся после начала нулевых, архитектура развивается в сторону некоторого компромисса между функциональностью и авторским взглядом. Этот этап – время многообразия. Возникает мода на односводчатые станции; архитекторы активно экспериментируют с ними в начале 2000-х. Архитекторы пробуют и новые цветовые решения. В настоящее время архитектура в метро крайне разнообразна. Архитекторы стремятся создавать проекты, отражающие индивидуальность каждой станции и её связь с другими станциями. Многие станции являются односводчатыми, архитекторы экспериментируют с освещением, цветом, материалами и декоративными элементами.

В архитектурном ансамбле Московского метрополитена объекты монументально-декоративного искусства являются важной составляющей. Помимо уникальной художественной ценности каждого отдельного объекта, будь то панно, мозаика или барельеф, они несут в себе культурный код эпохи, в которую были созданы. Архитектура и декоративные элементы образуют синтез искусств – визитную карточку московского метро. В хрущевский период у архитекторов была иная задача – соединить окраины с центром, и это обстоятельство диктовало утилитаристский подход. В это время в оформлении станций стали популярны декоративные вставки на путевых стенах (станции метро «Пролетарская», «Кузьминки»).

В 2005 г. был открыт новый наземный вестибюль (северный) станции метро «Маяковская». Здесь связь эпох отражена очень точно: на сводах можно видеть смальтовые панно, отдающие дань станции, какой мы привыкли ее видеть. На сталинской «Маяковской» 35 мозаичных панно художника А. А. Дейнеки «Сутки советского неба» со спортсменами, техникой, пейзажами и знаменем СССР. В новом вестибюле исправили то, что С. М. Кравец относил к одному из главных недостатков станции – отсутствие темы самого Маяковского [3]. Строки из поэмы «Облако в штанах» размещены рядом с новым панно, выполненным в духе русского авангарда. Эта работа выполнена художником И. Л. Лубенниковым, который также принимал участие в создании кованных элементов для вестибюля станции «Славянский бульвар».

Таким образом, монументально-декоративное искусство в оформлении станций Московского метрополитена выполняет сразу ряд функций. Во-первых, это непосредственно функция эстетическая – объекты искусства в метрополитене духовно обогащают его посетителей. Во-вторых, это функция навигационная – декоративные элементы, имеющие связь с расположенными поблизости значимыми объектами, облегчают перемещение и делают станцию узнаваемой. В-третьих, архитектурный облик станций метро всегда отражал эпоху, в которую создавалась та или иная станция, и его невозможно отделить от породившего его времени и от развертывающегося во времени его восприятия; предметы искусства несут информационную функцию, рассказывая историю станций, метрополитена и страны в целом.

Освещение в интерьере современного метро зачастую также становится активной художественной темой. В настоящее время тенденции включают в себя использование энергосберегающих ламп, поиска различных способов подсветки односводчатых куполов. Именно освещение было главным пунктом технического задания конкурса «Мосинжпроекта» для станций «Солнцево» и «Новопеределкино».

Станция «Солнцево» выполнена в духе широко распространенного в современной архитектуре минимализма, вместо привычного синтеза искусств главную позицию занял дизайн. Легкая, воздушная атмосфера станции, ассоциирующаяся с названием, создается в первую очередь благодаря решениям в освещении. Естественный свет во входных павильонах используется для создания эффекта солнечных бликов за счет отверстий в крыше и на стенах. Скатная крыша павильонов ассоциируется с дачей, и в этом была задача авторов проекта, архитекторов из московского бюро «*Nefa Architects*» Дмитрия Овчарова, победивших на конкурсе «Мосинжпроекта», – соединить образы дачи и солнца [4]. Тема бликов и солнечных зайчиков продолжается и под землей: в нижнем слое потолка сделаны похожие хаотически разбросанные отверстия, которые пропускают свет, отраженный от внутренней поверхности – по задумке, рассеянный свет должен имитировать естественный. Также рассеянный свет позволяет избежать резких теней, что создает комфорт для пассажиров. Для подсветки используются светодиоды холодной температуры, что максимально приближает итоговый оттенок к естественному свету. «Солнцево» решена как единый комплекс из станции, вестибюля и наземного павильона.

«Новопеределкино», оформленная в русском стиле, выделяется уникальными узорчатыми плафонами. Они рассеивают свет, смягчая его и позволяя избежать резких теней. И если на станции Солнцево используется только белый цвет, то в Новопеределкино используют тонированный; цвет можно менять по воле заказчика. Перфорированные русским узором металлические панели, из которых состоят световые короба (ажурные плафоны), способствуют и визуальному расширению пространства. Именно эти короба (в которых спрятаны несущие конструкции) – основа композиции, остальные элементы выполнены в духе минимализма, чтобы не оттягивать внимание на себя. Такие светильники вызывают ассоциации с русским резным теремом, что отражает задумку авторов проекта, латвийского архитектурного бюро «*United Riga Architects*», победившего в конкурсе «Мосинжпроекта» в 2017 г. Интересно, что проект выбрали сами москвичи: конкурсная комиссия приняла во внимание не только экспертные оценки, но и результаты опроса жителей Москвы через сервис «Активный гражданин».

Большая часть новых станций односводчатая, поскольку такое решение позволяет производить строительство станции в более короткие сроки, что очень важно при современных темпах роста метрополитена. На сегодняшний день большая часть станций также имеет колонны, как двухпролётные (с колоннами в центре платформы), так и трехпролётные (с двумя рядами колонн).

В планировании решений архитектуры Московского метро также наметился новый подход: не одна отдельно взятая станция, а линия, состоящая из шести станций, становится одним композиционным элементом в системе Московского метрополитена [5]. Речь идет о Большой кольцевой линии. Этот амбициозный, масштабный проект, включающий в себя 31 станцию, планируют завершить уже в 2022 г. В проектах станций Большой кольцевой линии архитекторы уделяют много внимания материалам, их прикладному и художественному значению: например, с помощью них авторы проекта создают зонирование пассажирского и поездного пространства. Материалам отводится и другая роль – формирование индивидуального облика каждой из шести станций проекта. Цветовое решение пересадочных станций соответствует цвету линии, на которую осуществляется пересадка, что как нельзя лучше передает функцию Большой кольцевой – связь между линиями. При этом проект перенимает и еще одну советскую традицию, стремясь создать ощущение легкости и открытого пространства под землей. На эту задачу работают динамичные элементы облицовки, минималистичные вестибюли, монументально-декоративные элементы с крупными формами (например, на станции метро «Хорошёвская» можно встретить композиции на тему русского авангарда).

Станция метро «Савеловская» (2018 г.) Большой кольцевой линии играет с нашими представлениями о том, каким мы привыкли видеть метро. Архитекторы ломают все возможные стереотипы. Станция, на входе близкая по духу к сталинским подземным «дворцам», ошеломляет внезапной обнаженностью конструкций, авторы оставляют без облицовки путевую стену и свод над путями: его округлая конструкция из чугунных тубингов просто окрашивается в контрастный темно-серый цвет. Округлая форма платформы напоминает форму тоннеля, через который ходят поезда метро. Освещение здесь расположено одной линией по центру платформы, что только усиливает сходство с тоннелем. За стеклянными панелями-витринами на колоннах станции можно увидеть металлические конструкции, и это отражает общую концепцию: метро – искусство само по себе, и даже голый металл может быть музейным экспонатом. Автор столь остроумного проекта – архитектор Н. И. Шумаков. При всем этом станция составляет единый ансамбль со станцией «Савеловская» Серпуховско-Тимирязевской линии тех же авторов.

Трехпролетная колонная станция «ЦСКА», открытая в 2018 году и являющаяся частью Большой кольцевой линии, прекрасно отражает тенденцию концентрации внимания на потолке. Оформленные в черно-белых тонах платформа и путевые стены отступают на задний план перед яркой красно-синей (по цветам команды, в честь которой названа станция) композицией художников-монументалистов Е. В. Бубновой и Е. Е. Щеглова, посвященной различным видам спорта, на потолке. Выделяются и таблички с названием станции на путевых стенах с необычным использованием освещения: они подсвечиваются цветом, противоположным цвету фона – таблички с красным фоном имеют синюю подсветку, таблички с синим – крас-

ную. На платформе размещены пятиметровые скульптуры, которые увековечивают память известных спортсменов команды ЦСКА. Скульптуры были созданы студией военных художников имени М. Б. Грекова.

Другая станция Большой кольцевой линии, «Хорошёвская», идеально отражает дух времени и воплощает в себе все современные тенденции строительства метро. Индивидуальность достигается здесь за счет панно на тему русского авангарда. Проектировщики станции отдали дань деятелям конструктивизма и супрематизма, а само панно было создано художниками Никитой и Всеволодом Медведевыми. Они стремились создать оформление без срока годности, несущее притом не только эстетическую, но и просветительскую функцию. На потолках кассовых залов и спусков над эскалаторами располагаются монументальные росписи с именами художников и архитекторов. Именам художников сопутствуют динамичные формы и яркие цвета, для архитекторов выбраны сдержанные, ортогональные решения. В панно, однако, нет открытых цветов, характерных для русского авангарда, художниками использованы приглушенные тона. Это обусловлено желанием создать легкое пространство: столько крупные резкие формы, выполненные в насыщенных красках, выглядели бы агрессивно и давили бы на пассажиров. Темно-фиолетовый с белыми прожилками мрамор колонн создает ощущение космоса, так удачно вписывающееся в идеи русского авангарда – свободу творчества и самовыражения через него, попытки заглянуть в далекое будущее. К тому же, цвет мрамора колонн выполняет навигационную функцию: с «Хорошёвской» можно пересечь на Полежаевскую линию. Наземный павильон станции стал одним из крупнейших наземных сооружений, относящихся к метро, за последние несколько десятилетий. Его крупные, острые формы и глянцевые панели в сочетании рожают ассоциации с крупным кораблем. Такой корабль может плыть в будущее.

Станция метро «Электrozаводская» Большой кольцевой линии на данный момент работает в составе Некрасовской линии метро. Это временная мера, которая будет действовать до завершения строительства БКЛ. Проект станции – типовой, характерный для станций первой и второй очереди Большой кольцевой линии. На путевой стене напротив пешеходной галереи располагается 163-метровое панно художника А. Рукавишников «Битва героев», посвященное военным подвигам Древней Руси. Над платформой располагается пешеходная галерея, одна из стен которой имеет крупные круглые окна, через которые можно увидеть это панно. Монохромное оформление платформы отлично сочетается с панно. Связь с «Электrozаводской» Арбатско-Покровской линии достигается за счет использования круглых световых ниш со светильниками в нижней части, напоминающие об огромных круглых светильниках на «синей» «Электrozаводской». В вестибюле с синим потолком, символизирующим небо, мы также встречаем круглые формы.

Станция Большой кольцевой линии, интересная стеклянными элементами монументально-декоративного искусства – «Мичуринский проспект». Дизайн станции тематически связан с деятельностью советского биолога

Ивана Мичурина. Стекланные панели с силуэтами цветущих растений украшают колонны и одну из путевых стен. Красный и оранжевый цвета, основные в решении станции, создают ощущение яркого, цветущего сада. Поскольку Мичуринский проспект выходит на Ботанический сад МГУ, отделка станции метро также выполняет навигационную функцию.

У каждой станции Большой кольцевой линии уникальный облик. Это видно не только по построенным объектам, но и по проектам строящихся. Дизайн семи из них определили в ходе международных архитектурных конкурсов: «Мнёвники», «Терехово», «Марьяна Роща», «Рижская», «Сокольники», «Нагатинский Затон», «Кленовый бульвар».

Станция «Кленовый бульвар» на данный момент построена на 50 %. Конкурс на ее художественное оформление выиграл проект архитектурного бюро «ARCHSLON». Платформу планируется оформить в черно-белой гамме с традиционными орнаментами на стенах, полу и потолке. Станция станет органичным продолжением культурного контекста района с расположенной рядом усадьбой «Коломенское». Входные группы станции отсылают к куполам дворцов Алексея Михайловича, а необычно расположенные светильники напоминают о местном ремесле – сетчатой керамике. Лаконичная стилистика создаёт современный интерьер, использующий традиционные элементы.

Пересадочную станцию «Кленовый бульвар 2» проектирует архитектурная фирма «Zaha Hadid Architects», которая победила в конкурсе на дизайн станции.

Облик станции построен на фирменном приеме бюро, искажении пространства; ряд столбов в центре станции неуловимо изменяются, создавая этот эффект. Световые линии не только освещают станцию, но и задают ритм, служат навигацией и обозначением краев платформы. Общее пространство получилось с мягкими очертаниями и залитое светом, легкое и воздушное.

Другой интересный проект станции, которая станет частью Большой Кольцевой линии, это «Сокольники». Концепция станции вдохновлена эпохой 1930-х, когда Московское метро только начинало строиться. Тематические плакаты этого периода стали основой для художественных решений станции. Планируется разместить декоративные композиции на путевых стенах и потолке. На светоотражающих панелях на потолке разместят фрагменты советских плакатов, а путевую стену украсит панно в духе известных архитекторов-авангардистов. Оформление станции также будет отсылаться к расположенному неподалеку парку «Сокольники», при этом стремясь к концепции «техногенного леса» через работу с материалами: будет использован контраст темных и светлых материалов, стены и колонны будут выполнены из мрамора, пол – из гранита, а хай-тек расположится на потолке – там планируют использовать алюминий и стекло.

Сейчас Московский метрополитен находится в стадии крупнейшего строительства, и проект Большой кольцевой линии является основной ее частью. Станции нужно возводить быстро, но при этом избегать однообразия.

Привлечение новых идей через конкурсы для архитектурных бюро, несомненно, является очень эффективным методом. Интеграция конкурсов в методы работы проектирования станций помогает сделать большой шаг как в культурном, так и в технологическом плане: конкурсы способствуют обмену опытом и сотрудничеству с архитектурными бюро по всему миру.

Анализируя станции последних десятилетий, мы видим, что изменился взгляд на внутреннее оформление: если раньше метро решалось за счёт синтеза искусств и архитектуры, то теперь все чаще это дизайн и выразительный художественный образ, яркими примерами того служат станции «Солнцево» и «Кленовый бульвар». Есть же другие, неудачные примеры, где графическим дизайном попытались заместить монументально-декоративное искусство, например, станция «Битцевский парк».

Концепция художественного оформления современных станций метрополитена, нацеленная на формирование индивидуального облика каждой станции и отражения ее связи со всей линией и пересадочными станциями, охватывает все грани организации среды и имеет смысл, связанный не только с формальной изобразительностью, а с передачей ощущения, идеи, акцентирования вложенных культурных коннотаций. Объекты монументально-декоративного искусства и материалы, используемые в оформлении станций, зачастую несут в себе навигационную функцию, работающую на интуитивном уровне. Соподчиненность элементов архитектуры, монументально-декоративного искусства, освещения и оборудования формируют уникальный современный облик Московского метрополитена, которому нет равных в мировом опыте.

Литература

1. *Станции, открытые с 2011 по 2021 год* // Комплекс градостроительной политики и строительства города Москвы : [сайт]. – URL: <https://stroi.mos.ru/stantsii-otkrytyie-s-2011-ghoda-tiest> (дата обращения: 15.09.2021).

2. *Международный конкурс на разработку архитектурного облика станций Московского метрополитена* // Design-metro.ru : [сайт]. – URL: <https://design-metro.ru/> (дата обращения: 15.09.2021).

3. *Кравец, С. М.* Архитектура Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича / С. М. Кравец. – Москва : Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1939. – С. 65–68.

4. *Солнцево и Новопеределкино* // Archi.ru : [сайт]. – URL: <https://archi.ru/russia/58685/solncevo-i-novoperedelkino> (дата обращения: 16.09.2021).

5. *Станция метро «Хорошевская» в Москве* // Проект Россия : [сайт]. – URL: <https://prorus.ru/projects/stanciya-metro-horoshevskaya/> (дата обращения: 16.09.2021).

УДК 75.052:738.5:7.012

М. Г. Кудреватый

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Композиция в монументальных работах группы «ФОРУС»

В статье рассматриваются проблемы композиции в творчестве художников-монументалистов группы «ФОРУС». Исследуется влияние на живописцев педагогики и композиционного метода их учителя – А. А. Мыльникова. Полученные в мастерской учителя навыки получили свое развитие в процессе работы над крупными монументальными произведениями, занявшими свое достойное место в городской среде Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: композиция, мозаика, архитектурный объект

Mikhail G. Kudrevaty

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Composition in the monumental works of the FORUS group

The article deals with the problems of composition in the works of monumental artists of the FORUS group. The influence of pedagogy and the compositional method of their teacher A.A. Mylnikov on painters. The skills gained in the teacher's workshop were developed in the process of working on large monumental works that took their rightful place in the urban environment of St. Petersburg.

Keywords: composition, mosaic, architectural object

Имя Андрея Андреевича Мыльникова, выдающегося отечественного живописца и педагога широко известно, как в нашей стране, так и за рубежом. Актуальность, действенность и жизнеспособность творческого и педагогического метода Мыльникова подтверждают его многочисленные ученики. Это более трехсот выпускников монументальной мастерской, которые продолжают дело мастера, активно участвуя в современном художественном процессе, воспитывая новое поколение живописцев.

Характерно, что для большинства учеников Мыльникова найденные в их дипломных работах «ходы», приемы, методы использования того или иного материала монументальной живописи явились основой дальнейшего развития их авторских предпочтений и индивидуальной стилистики. При этом часть выпускников активно работает в формах монументального искусства, а кто-то реализует себя главным образом в станковой живописи. Но при всем этом многообразии есть нечто, что позволяет безошибочно определить выпускников мастерской Мыльникова почти на любой выставке, что является еще одним аргументом, убедительно подтверждающим наличие школы этого мастера.

Попытаемся проанализировать, как восприняли уроки Мыльников, отношение к проблемам композиции его ученики, каков диапазон их интересов и устремлений, как полученные у педагога навыки срезонировали, отозвались в их самостоятельной практике, как они приживаются, трансформируются, видоизменяются в современных художественных реалиях. Такое исследование может быть весьма актуально, поскольку позволит понять, какие реальные плоды дает педагогика Мыльников, каковы могут быть перспективы дальнейшего развития отечественной художественной школы. Сделать это можно, рассмотрев основные векторы творчества некоторых из выпускников монументальной мастерской, закончивших институт в период с 70-х до 90-х годов. Выбор этих имен обусловлен тем, что все они – яркие, сложившиеся художники, работающие как в станковой, так и в монументальной живописи. За спиной у каждого – строгая академическая школа, не мешающая, однако, идти в искусстве своим, неповторимым путем, «петь» своим, а не чужим голосом. Все они заслуженно отмечены высокими академическими званиями и наградами. В их работах прямо или опосредованно, по-своему преломился композиционный метод их педагога. Каждым из них были по-своему восприняты и переработаны заветы и творческое наследие Мыльников.

Так, по-своему композиционные идеи Мыльников преломились в творчестве его нескольких учеников – Никиты Фомина, Сергея Репина, Ивана Уралова и Василия Сухова, объединившихся в начале 70-х годов в творческую группу «ФОРУС».

Монументальные работы этого коллектива отличает поиск особого, характерного петербургского стиля, когда мозаика или роспись живут в ладу, в согласии с архитектурным обрамлением, когда соблюдена мера реального и условного, когда стилизация является не самоцелью, а способом, позволяющим наиболее точно выразить сущность сюжета в гармоничном соответствии с объектом, в который он вводится.

Подобными качествами отличаются решения уже самых первых крупных мозаичных панно, выполненных художниками под руководством их учителя. Композиционная схема мозаик мемориального зала монумента героическим защитникам Ленинграда несет в себе некоторые черты пластической организации дипломной работы Мыльников, его картины «Клятва балтийцев». Троищность, симметрия композиционной структуры, акцентированная роль вертикалей, всполохи света, скользящие по фигурам, создают соответствующий теме трагичный и величественный настрой. Столь же выразителен и оправдан здесь монтажный прием, когда в одной плоскости мозаики соединяются разновременные сюжеты, словно выхваченные вспышками воспоминаний из небытия прошлого.

Замысел решения пространства мемориального зала строится на оппозиции двух мозаичных панно, расположенных на противоположных стенах. Следует отметить своеобразие ритмической режиссуры мозаик: если в первой, посвященной наиболее трагичным страницам блокады, преобладает скорбный, словно «плачущий», ниспадающий ритм, то в другой, напротив, доминирует мажорный, приподнятый, заданный V-образным модулем взметнувшихся рук, образующих

в своем переплетении подобие букета. Силуэты уходящих на фронт бойцов, словно поглощаемых гулкой темнотой блокадного города, черным провалом в центре панно противопоставлены сцене триумфального возвращения домой, празднику «со слезами на глазах» на фоне золота победного салюта. В этот преобладающий золотой тон смальты дозированно введены акценты красного цвета, цвета жизни, контрастирующего с аскетично сдержанной гаммой другого панно.

Точными попаданиями в образ отличаются многочисленные мозаики и росписи, выполненные творческим коллективом для интерьеров и экстерьеров нашего города. Характерная для большинства этих работ условность не исключает элементов театрализации, гротеска, в них есть место аллегориям, ноткам юмора. Так, в росписях плафонов галереи «Англетер» гостиницы «Астория» (1989) тактично использованы элементы классической монументальной скульптуры старого Петербурга, фрагменты кованых решеток, эмблем, фонарей. Одинаковые квадратные модули плафонов пересекаются острыми диагональными ритмами, образованными из разнонаправленных, перекрещивающихся под резкими углами аллегорических фигур и частей городского декора. Это сочетание создает причудливый образный мир, отражающий двойственную, изменчивую суть города на Неве. В картинах, выполненных для казино гостиницы «Астория» художники использовали симметричные композиционные структуры, основанные на зеркальной оппозиции крупных фигур, расположенных в правой и левой частях. Между ними, как на некоей воображаемой сцене, разворачивается действие, где для изображения объектов применен меньший пластический модуль, что создает легкую иллюзию удаленности этого сюжета, не нарушающей, однако, плоскостной целостности всей росписи.

В числе достижений коллектива нельзя не вспомнить живописные панно на тему «Музыка города» (1984) в фойе концертного зала «Санкт-Петербург», а также многочисленные работы для станций петербургского метрополитена. В их числе следует назвать мозаику на станции метро «Достоевская» (1991), где найдена предельно точная и лаконичная изобразительная метафора, созвучная прозе великого писателя, а также весьма лаконичное и строгое решение для станции «Спасская», посвященное классической городской архитектуре.

В 1987 году художниками были выполнены семь мозаичных панно для станции метро «Улица Дыбенко». Первоначально планировавшееся название станции «Красные комиссары» продиктовало стилистику и особенности композиционного решения объекта. Строгий отбор материалов, включающих серый гранит и натуральный камень, прямоугольная конструктивистская ритмика архитектурных форм, символы эпохи 20-х годов: серп и молот, штык, сноп пшеницы – все это создает суровый и тревожный образ в интерьере станции.

Иной, светлый, лирический настрой вызывают мозаики на станции метро «Озерки», расположенной в новом районе Санкт-Петербурга. Здесь развивается тема природы, тема отдыха, смены времен года. В композиции «Отражение» силуэт озера расплывается на вертикальной плоскости, где выстраивается оригинальная круговая, циклическая структура панно. Радиально расположенные по кругу очертания деревьев и их отражения в зеркале озера напоминают стрелки циферблата, символизирующего скоротечность и сменяемость времен года.

Сближенная, серебристая гамма натуральных гранитов и мраморов отличает мозаики на станции метро «Крестовский остров». Аллегорические, стилизованные под несколько архаичный стиль русской скульптуры XVIII века фигуры и маскароны символизируют основные реки Санкт-Петербурга – «Фонтанка», «Малая Нева» и т. д. На стенах, оформляющих платформы станции расположены символические изображения главных островов города. Схожая стилистика позднее была применена художниками в оформлении здания Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге, где в своеобразных мозаичных метопах раскрываются вечные, общечеловеческие темы, значения важных для всех людей слов и понятий. В решении квадратных плоскостей применены различные композиционные схемы: открытые и замкнутые, статичные и динамичные.

Впечатляет и решение мозаик мемориала в Зеленогорске (1985), посвященного воинам, павшим в 1939–1940 годах. Диагональные членения гранитных плоскостей, перекликающиеся с емкими символами – треугольниками солдатских писем, с горящими свечами, опавшими листьями, горизонтали лежащих фигур, оттеняемые вертикальным строем деревьев вокруг, словно охраняющих покой павших, – эти черты выгодно отличают данный проект от множества подобных памятников, созданных в нашей стране в послевоенные годы.

Таким образом, рассматривая монументальные работы художников группы «ФОРУС», можно сделать вывод о весьма обширном диапазоне композиционных приемов, уверенное владение которыми позволило живописцам создать целый ряд выразительных, запоминающихся решений, занявших свое достойное место в современной городской среде. Их творчество является еще одним подтверждением действенности и жизнеспособности композиционного метода их учителя – А. А. Мыльникова, всегда ставившего перед своими учениками самые высокие пластические и образные задачи.

Следует отметить, что выпускники школы Мыльникова в своем большинстве, в настоящее время работают главным образом в области станковой живописи и делают это весьма успешно, благодаря достойной профессиональной выучке, полученной в мастерской. Проблемы, которые им приходится решать, работая над холстом, во многом схожи с теми, которые стоят перед художником-монументалистом, за исключением необходимости «привязки», введения своего произведения в конкретный архитектурный контекст и использования специфических материалов настенной живописи.

Литература

1. Гусев, В. А. А. Мыльников / В. А. Гусев. – Москва : Советский художник, 1989. – С. 130.
2. Кудреватый, М. Г. Композиция : композиционный метод А. А. Мыльникова / М. Г. Кудреватый. – Санкт-Петербург : Артиндекс, 2019. – С. 103–105.
3. Сергей Ретин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин : монументальное искусство. Живопись / авт. вступ. ст. чл.-корр. Рос. акад. художеств В. А. Гусев. – Санкт-Петербург : Рус. классика, 1998. – 111 с.

УДК 75.052:725.314:745/749

Т. Ю. Киргизова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет

Методология реализации культурно-эстетического потенциала среды метрополитена

Исследование метрополитена как феномена подземной урбанистики, объекта культурного наследия и современного творчества дали повод проанализировать факторы воздействия и выявить методы архитектурно-художественной организации среды, разработать модель дизайн-проектирования.

Ключевые слова: метрополитен, подземная урбанистика, петербургский метрополитен, культурно-эстетический потенциал, формирование архитектурно-художественного образа

Tatiana Yu. Kirgizova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University

Methodology of realization of the cultural and aesthetic potential of the metro environment

The author analyzes the factors and methods of the architectural and artistic organization of the environment, with development of a design model for the metro system environment, on the basis of the metropolitan railway research as a phenomenon of underground urban planning and an object of cultural heritage and contemporary creativity. The most important factor in the realization of the cultural and aesthetic potential of the metro system environment is a complex approach to its design in the aspect of architectural and artistic organization.

Keywords: metropolitan, subway station, metro station, the concept of formation of architectural-artistic image

Метрополитен – это глобальное явление, которое занимает особую страницу в истории градостроительства, архитектуры, искусства. Вместе с тем, в каждом городе – Москве, Санкт-Петербурге, Лондоне, Нью-Йорке, Париже, Токио и во многих и многих других городах, где сеть подземных линий и станций исторически сложилась и интенсивно развивается, метрополитен имеет свои особенности и место в градостроительной системе, культурной традиции, архитектурном и социальном пространстве, эстетике городской среды. Метрополитен – это комплексный архитектурно-пространственный объект, обладающий уникальными традициями и потенциалом эстетического воздействия, формирования и реализации принципов синтеза искусств в актуальном пространстве городской среды. Несмотря на

ограниченную типологию инженерно-конструктивного и пространственного устройства и приоритет задач эффективной и безопасной организации движения каждая станция метрополитена может стать уникальным эстетически ценным пространством. В основе эстетического подхода к формированию архитектурно-художественного образа среды лежат определенные методы, реализация которых от идеи, проектной разработки и практического воплощения представляет собой уникальный творческий процесс. Под методом в данном контексте понимается система принципов, приемов и средств, определяющих ключевую идею создания архитектурно-художественной формы и образа станции метрополитена. Изучение отечественного и зарубежного опыта проектирования среды метрополитена позволило выявить различные методы формирования эстетического образа станций метрополитена:

- ансамбль вне контекста,
- контекстуальная доминанта,
- топонимический код,
- метафизика образа,
- авторский стиль,
- историческая реминисценция,
- цитата,
- цветовая тема,
- цветовая маркировка,
- сценография пространства,
- мультимедийное пространство,
- экспо-пространство,
- открытый музей,
- город в городе,
- функциональный минимализм,
- хай-тек.

Рассмотрим эти методы по отдельности.

Ансамбль вне контекста. Основным признаком данного метода является единое пространственное и стилистическое решение комплекса, гармоничное взаимодействие пространственных композиций, инженерных особенностей и архитектурно-художественного оформления. При этом архитектурный облик и эстетический образ станции может быть не связан с градостроительным контекстом, не обладать стилистическими, семантическими, иными связями, а представлять собой целостный ансамбль, объединённый внутренними связями, композиционной логикой, единством выразительных средств. Принцип ансамблевости является универсальной и необходимой основой формирования архитектурной среды. Понятие ансамбля можно считать оценочным критерием качества архитектуры или формой реализации синтеза искусств. Вместе с тем, категория ансамбль вне контекста акцентирует абсолютный приоритет внутренних связей над внешними, контекстуальными.

В Санкт-Петербургском метрополитене примером данного метода можно считать станцию «Автово». В зарубежном метрополитене интересный пример – станция метро «Мамото Сэй Ватанабэ» в Токио, Япония.

Контекстуальная доминанта. Основным фактором, влияющим на создание эстетического образа, становится контекст – исторический, культурный, градостроительный, архитектурный, художественный, пространственный, семантический. По своей глубине, многоплановости, творческому потенциалу контекстуальный метод является одним из наиболее сложных, интересных и актуальных. Контекстуальный подход можно определить поиском концепции *духа места*. Одним из примеров данного метода в Санкт-Петербургском метрополитене является станция «Достоевская». Оформление станции корреспондируется с архитектурным и культурным контекстом городского окружения. Этот метод получил своеобразное воплощение в стокгольмском метрополитене, где доминантой является уникальный природный контекст. Так же, к примеру, в проектах метрополитена Захи Хадид для города Эр Рияд основным фактором формирования архитектурно-художественного образа станции является культурный контекст.

Топонимический код. Данный метод соединяет и визуализирует в архитектурной форме и художественном оформлении историю и топонимику места, отчетливо фиксирует, привязывает станцию к градостроительной ситуации в ее материальных и семантических контентах. Один из примеров художественной интерпретации топонимического кода – станция метро «Обводный канал» в Санкт-Петербурге. Вместе с тем, название станции в совокупности с выразительным художественным образом может стать топонимической доминантой района и обозначить историю места.

Метафизика образа. Художественный образ является средством интеграции, метафизической моделью того, что выходит за границы реальности, не существует, но может быть создано, чтобы расширить и обогатить реальную действительность. Смыслы и ощущения, заложенные в архитектурной форме, образуют сложный ассоциативный текст, раскрывающийся в процессе восприятия, в единстве пространства и времени. Один из примеров – станция «Vreten». Автор проекта – шведский скульптор *Takashi Naraha*. Просторная односводчатая станция мрачно-серого цвета, дополняется голубыми небесными кубиками, которые падают с потолка, выходят из стен или лежат на полу, создавая метафизическое ощущение ирреального мира.

Авторский стиль. Индивидуальный авторский стиль архитектора – это сложившееся, узнаваемое эстетическое сознание автора. Архитектурно-художественный образ станции целостно и ярко воплощает в себе творческий метод, концепцию, язык его автора. Яркие примеры авторского дизайна – станции метрополитена, созданные по проектам Сантьяго Калатравы, Захи Хадид, Нормана Фостера, других выдающихся архитекторов.

Историческая реминисценция. Данный метод основывается на использовании общей структуры, отдельных элементов и мотивов, стилистических приёмов, заимствованных в исторических произведениях архитектуры. Реминисценция – это мысленная отсылка к более раннему источнику,

своего рода неточная цитата, но в отличие от цитаты носит более творческий и интеллектуальный характер. Применение метода исторической реминисценции характерно для архитектуры отечественного метрополитена первой и второй очереди строительства, в той или иной степени воспроизводящей и интерпретирующей известные классические образцы.

Цитата. Метод основывается на акцентном включении в архитектурно-пространственную композицию характерного элемента, заимствованного из контекста или же привязывающего эстетический образ к определенному ассоциативному ряду. При этом цитата может быть стилистически не связана с общим оформлением, который трактуется как нейтральный фон для более звучного прочтения смыслового акцента. Пример – станция «*Varenne*» во Франции, рядом с которой расположен музей Огюста Родена. На территории перронного зала представлены реплики известных скульптур Родена, включая «Мыслителя». Вместе с тем, это не выставочная экспозиция, а выразительные штрихи в создании цельного эстетического образа.

Цветовая тема. Основным средством создания эстетического образа являются определённый цвет или цветосочетание, объединяющие пространство единой колористической атмосферой, общим лейтмотивом. Цветовая тема может стать доминантой отдельной станции, группы станций, линии. Носителями цвета являются разные компоненты среды – архитектурные поверхности, объемы, предметное наполнение. В зависимости от пространственных ситуаций, компоненты и приемы могут варьироваться, что дает качество разнообразия и динамики художественного образа.

Цветовая маркировка. Ведущим композиционным приемом выступает взаимодействие «объект – фон». С помощью цвета происходит создание акцента на какой-либо поверхности. В ситуации, когда взаимодействие «акцент – фон» читается легко, вид воспринимается зрителем позитивно. Часто в данном методе, цвет также становится частью навигационной системы. Принцип цветовой маркировки применяется как в пределах отдельного объекта – станции, выделяя, обозначая ее в ряду других, так и в границах целой линии, объединяя цветовой темой взаимосвязанную последовательность станций.

Сценография пространства. Ведущие сценографические приемы создания образа – театрализация, иллюзорность, определенная сюжетная линия восприятия и ощущения пространства. Особую атмосферу создают также характерная атрибутика и визуальные эффекты, роль зрителя в контексте динамичного пространственного зрелища. Яркий пример применения метода сценографии – дизайн станции метро «ХафенСити Университет» в Гамбурге. Пространственной доминантой однопролётной станции являются большие короба-светильники, размещенные посередине зала. Осветительные приборы декоративно поделены на 3 части (что визуально облегчает их). На нижней грани располагается область основного белого освещения, необходимая для создания нужной степени освещенности на территории станции. Боковые и верхние площадки осветительного короба выполняют роль декоративной цветовой подсветки. Подсветка динамична. Цветные люми-

несцентные лампы меняют подсветку в зависимости от времени суток, реагируют на прибытие поезда. Периодически на станции проводятся эффектные цветоцветовые представления с применением классической или современной музыки. Кроме перронного зала, остальные пространства станции оформлены очень лаконично: нейтральные темные стены, тёмный потолок. До открытия этой станции, оформление метрополитена Гамбурга носило абсолютно утилитарный характер. Станция является примером того, как при помощи несложных средств получить эстетически привлекательную среду, которая кроме роли транспортной системы, выполняет также функцию общественного пространства и в какой-то степени достопримечательности нового района города.

Мультимедийное пространство. Пространство создается новейшими электронными средствами, предполагает создание визуальной или звуковой среды, взаимодействующей с реальным пространством. По отношению к социальной среде медиа-пространство дает возможность адаптироваться к пространству, снимать нервное напряжение, находить контакт с окружением даже в условиях стресса и эмоционального дискомфорта. Мультимедийное пространство может быть инфокоммуникационным, оно динамично и универсально. Интересный пример – Эресуннский мост в Мальме (соединяет Мальме и Копенгаген). Половина моста – подземный тоннель. На его территории на грубые серые стены перронного зала проецируются движущиеся ландшафтные пейзажи, создавая ощущение комфортной, знакомой среды. Похожие дизайнерские решения можно найти в проектных предложениях для Московского метрополитена. Другой пример – Дания, там строятся длинные подземные переходы, которые реагируют на движение человека включением свето-динамической подсветки, которая следует за движением человека. Перспективность данного метода возрастает вместе с усилением значения электронных коммуникаций и развитием интерактивных технологий.

Открытый музей. Метод предполагает использование пространства станции постоянной музейной экспозиции (произведения искусства, археология, артефакты и т. п.). Музейная тематика зачастую связана с историей места. Пример – метрополитен Афин в Греции. Пассажиры Афинского метро каждый день видят музейные ценности, имеющие мировое культурное значение и выставленные на в открытом доступе. Музейные пространства органично вписаны и не мешают транзиту пассажиров. Во время строительства Афинского метрополитена было обнаружено более 500 тысяч предметов древней истории, благодаря которым станции метро превратились в своеобразные музеи. Здесь представлены древние захоронения, части стен, древняя дорога, ткацкий станок, амфоры, старинные игрушки, светильники, статуэтки, ритуальные памятники, части одного из старейших мостов (5 и 6 в. до н. э.), на территории одной из станций выставлены даже человеческие останки (4-5 в. до н. э.) и многое другое. Также в метро можно увидеть копии знаменитых скульптур Парфенона, созданные великим скульптором Фидием. Другим примером метода «Открытый музей» является оформление станции «*Louvre-Rivoli*» в Париже. Перронный зал станции выполняет

роль выставочного музейного зала, там представлены копии многих произведений искусства, находящихся в Лувре.

Экспо-пространство. Пространство станции служит выставочной площадкой для сменной экспозиции. В отличие от музейного метода экспозиция может быть непосредственно не связана с историко-культурным контекстом, обладать свойствами трансформации, мобильности, динамики пространственной формы и визуального образа. Выставочные зоны дополняют и обогащают среду, способствуют формированию многофункционального общественного пространства. Масштабный подход к использованию станции метро как выставочной зоны можно встретить в метрополитене Стокгольма. К примеру, станция «*Odenplan*» стала выставочной площадкой для современных художников – посередине зала расположена огромная застекленная зона, экспозиция внутри которой периодически обновляется. В Московском метрополитене выставочные зоны расположены на станции «Воробьевы горы».

Город в городе. Для данного метода характерна сложная пространственная структура с использованием архетипов городской среды, формированием своеобразного искусственного ландшафта. Сегодня этот метод активно используется в строительстве метрополитена в ОАЭ. Яркие примеры – строящиеся в данный момент станции в Эр-Рияде. Стоит заметить, что архитектурно-художественные решения не только красивы, но и практичны. Зона ожидания располагается в атриуме, где расположен сад. Пересадочная станция даёт возможность попасть в сад с обеих платформ двух линий и позволяет пассажирам ожидать своего поезда, сидя в тенистом цветущем саду. Внутри верхнего купола есть встроенная система освещения с дневным светом. В контексте данного метода метрополитен трактуется как морфологически сложное общественное пространство, в пространстве которого можно найти аналоги общественных форумов, городских площадей, своеобразные бульвары и аллеи.

Функциональный минимализм. Философия метода – форма определяется функцией. Характерными примерами являются станции архитектора Нормана Фостера в Бильбао, где функциональность пространства выражена лаконичным архитектурным языком. В отечественной практике 1960–1970 годов данный метод доминирует вместе с минимизацией художественных средств, обусловленных требованиями предельной экономичности решений. Все станции Санкт-Петербургского метрополитена, относящиеся к типу «горизонтальный лифт», кроме станции Маяковская, можно отнести к данному методу формирования эстетического образа. В отличие от архитектурного минимализма в зарубежной архитектуре, в отечественном метрополитене метод ассоциируется с безликостью, серийностью, бездуховностью, серостью, унылой регулярностью архитектурно-пространственной формы.

Хай-тек. Является символическим отражением века высоких технологий. Языку хай-тек свойственна сложная простота в оформлении, доминирование стекла, металла и пластика, в колористике – серебристо-металлической гаммы. В формировании образа свойственны внеконтекстуальность,

внимание к техническому совершенству. Характерным приемом является активное включение в архитектурно-художественную композицию элементов инженерного оборудования – воздухопроводов, вентиляционных шахт и других атрибутов технической эры. Сейчас стиль хай-тек формирует имидж новых линий Лондонского метрополитена. Станции, при своей внешней простоте и аскетичности, смотрятся очень современно и футуристично. Каждая деталь носит неслучайный характер, что говорит о серьезном комплексном подходе и четкой проработке во время проектирования.

Итак, мы рассмотрели 16 методов создания архитектурно-художественного образа среды станции метрополитена. Стоит отметить, что процесс моделирования архитектурно-художественной организации среды метрополитена методологически отвечает общим принципам работы со средовыми объектами и, вместе с тем, имеет свою специфику. К общим положениям следует отнести: системный подход, комплексную градостроительную оценку ситуации, комплексную оценку типологической и пространственной ситуации, формирование концептуальной основы для выбора метода. Специфика дизайна связана с особенностями проектирования среды транспортной подземной инфраструктуры и задачами её организации с учетом современных нормативов и тенденций.

Дизайн-процесс включает в себя 3 взаимосвязанных этапа:

1 этап. Определение образа места в городской среде:

- градостроительный контекст,
- историко-культурный контекст.

2 этап. Формирование архитектурно-художественной идеи:

- анализ архитектурно-планировочной ситуации;
- анализ пространственной типологии;
- определение методов формирования архитектурно-художественной идеи;
- определение средств формирования архитектурно-художественной идеи.

3 этап. Формирование эстетического образа:

- формирование целостной пространственной композиции;
- выбор художественного языка.

В контексте исследования, определение «художественный язык» понимается как средство формального синтеза, общий стилистический принцип, позволяющий достичь единства в композиционном моделировании среды, возможность осознано подчинить всю проектную работу общим эстетическим закономерностям формы и пластики. Формирование целостного художественного языка является необходимым условием для архитектурно-художественной организации среды, для достижения синтеза искусств, выявления значительной ценности художественной среды и развития культурно-эстетического потенциала.

Далее на основе разработанной концепции следует этап проектирования объекта. Представленные этапы составляют алгоритм творчества, целью

и результатом которого является развитие культурно-эстетического потенциала среды метрополитена. Творческий процесс и его результаты в каждом случае индивидуальны, однако выявленные методы и разработанная методология помогут более эффективно осуществить предпроектный анализ объекта, чтобы основное внимание уделить эстетической стороне формирования среды.

Литература

1. *Аурели, П. В.* Возможность абсолютной архитектуры / Пьер Витторио Аурели. – Москва : Стрелка, 2014 . – 303 с.
2. *Ашастин, П. А.* Архитектурный облик новых станций метро / П. А. Ашастин // Строительство и архитектура Ленинграда. – 1961. – № 7.
3. *Ашимбаева, Н. Т.* Взаимодействие и синтез искусств / Н. Т. Ашимбаева. – Ленинград : Наука, 1978. – 269 с.
4. *Беляева, Е.* Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Беляева. – Москва : Стройиздат, 1977. – 126 с.
5. *Бойцов, Д.* Архитектура петербургского метро: современные проекты и их воплощение / Д. Бойцов // Капиталь. – 2011. – № 1 (19). – С. 52-59.
6. *Бринкман, А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / А. Э. Бринкман. – Москва, 1935.7. *Голубев, Г.* Архитектура метрополитена и задачи художника / Г. Голубев // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 11. – С. 27.
8. *Гомоляка, И. И.* Роль метро в архитектурном ансамбле города / И. И. Гомоляка // Метрострой. – 1980. – № 4. – С. 19-20.

УДК 75.052:725.314(470-25)

М. В. Вяжевич

Москва, Россия

Российская академия художеств

Цвет в метро: о роли живописцев в оформлении новых станций Московского метрополитена

Миссия художника в метро – преодоление гнетущего ощущения подземелья и поиск неповторимого облика каждой станции. Художественное решение в интерьере метро – насущная необходимость на фоне психологического напряжения, которое испытывает человек, живущий и работающий в мегаполисе. В современных условиях художник далеко не всегда оказывается задействован в реализации тех или иных архитектурно-строительных объектов. Участие московских живописцев (академика РАХ В. А. Бубнова, членов-корреспондентов РАХ В. С. Шапошниковой, Е. В. Бубновой и др.) в оформлении ряда станций столичного метрополитена, содействовало изменению общей тенденции и появлению необычных образных и ярких решений, в которых традиция соединилась с новыми поисками, в том числе в области технологий и материалов.

Ключевые слова: Академия художеств, метро, московская школа, живопись, монументальное искусство

Mariya V. Vyazhevich

Moscow, Russia

Russian Academy of Arts

Color in the metro: on the role of painters in the design of new stations of the Moscow metro

The artistic solution in the interior of the metro is an urgent need against the background of the psychological stress experienced by a person living and working in a metropolis. In today's difficult conditions, the artist is not always involved in the implementation of certain architectural and construction projects. The participation of Moscow painters in the design of a number of metro stations in the capital contributed to a change in the general trend and the emergence of unusual imaginative and vivid solutions, in which tradition combined with new searches, including in the field of technologies and materials.

Keywords: Academy of Arts, metro, moscow art school, painting, monumental art

Проблематика синтеза искусств первых десятилетий XXI века приобретает особую актуальность в свете переосмысления взаимодействия между архитектором, строителем и художником-монументалистом. В ноябре 2021

года в Российской академии художеств состоялась ежегодная 32-я международная конференция «Алпатовские чтения» на тему «Монументальное искусство и архитектура. Проблемы синтеза искусств в истории и XXI веке». Одной из центральных тем обсуждения стал вопрос о роли художника и его произведений в интерьере современных сооружений [4]. Архитектура рубежа XX–XXI веков демонстрирует отчетливое тяготение к самодостаточности. Традиционные схемы взаимодействия видов искусств, их исторические «договоренности», четкое разграничение функций и месторасположения сегодня интенсивно трансформируются и переживают метаморфозы. Мы наблюдаем явления от самодовлеющих и нарочито провоцирующих внимание объектов до полного исключения декоративных элементов из архитектурного контекста. Примером первых может служить творчество известного художника-стеклодува Дейла Чихули с объемно-цветовой экспансией его произведений в уже сформированные архитектурные пространства, как то: Музей Виктории и Альберта в Лондоне или «Башня Давида» в Иерусалиме. С другой стороны, в ряде современных сооружений поверхность стен или конструктивных элементов часто мыслится авторами как полноценный с эстетической точки зрения объект.

Современная архитектура мегаполисов несоразмерна человеку и различные элементы декоративного искусства в интерьере или на фасаде здания, будь то панно, гобелен или пластика, приобретают роль связующего звена между масштабностью и частным миром индивидуума, своего рода «точкой теплоты», примиряющей нас с глобальной абстрактностью и бесконечностью архитектурного объема. Работа в интерьере – особая область, где негласно, но отчетливо на первый план выдвигается такое понятие как баланс – соотношение роли художника, архитектора и строителя. Так или иначе конфликт возникает всегда – от возможности коллегиальной работы зависит соблюдение этого баланса.

Существовавшие в советский период художественные советы состояли из специалистов – художников-практиков и искусствоведов. Отсутствие в них случайных людей давало возможность оценивать проекты с профессиональной позиции, что задавало определенную планку, ниже которой спуститься было невозможно, а также отстаивало место художника и его значительную роль в происходящем. Увы, не секрет, что в наши дни при реализации крупных затратных проектов учитывается мнение порой далеких от архитектуры и изобразительного искусства людей и целый спектр факторов прежде всего экономического характера, зачастую выводящих роль творца на периферию процесса. Тем большую ценность приобретают примеры, когда талантливый профессионал в сфере искусства получает возможность проявить себя в создании объекта и использовать бесценный потенциал отечественной изобразительной традиции на новом витке времени.

Актуальные тенденции в развитии архитектуры, технологические возможности ее оформления, действующие в том числе световой потенциал, зачастую тяготеют к нейтральному решению, в котором для чисто живопис-

ных задач почти не остаётся места. Тем отрадней сегодня наблюдать в реализованных проектах присутствие художника-монументалиста. Особый интерес анализ этой ситуации приобретает в контексте отечественного искусства, где в основе художественных традиций и системы академического образования всегда доминировала живописная культура.

Именно поэтому хотелось бы проследить, как в ряде проектов 2010-х годов нашла проявление характерная для многих московских живописцев работа с активным открытым цветом. Ярким примером может служить станция Московского метрополитена «Битцевский парк», открытая в 2014 году.

Художественной доминантой ее оформления являются подчеркнута живописные, выполненные локальным цветом силуэты коней и всадников на стенах зала. Тематически дизайн станции, как и ее название, связан с природой Битцевского лесопарка – второго по величине московского парка, имеющего богатое историческое прошлое, и с расположенным на его территории конноспортивным комплексом «Битца». Работа осуществлялась представителями известной московской художественной династии, целой семьи, посвятившей свою жизнь искусству – академиком РАХ, заслуженным художником РФ Василием Александровичем Бубновым, членом-корреспондентом РАХ, заслуженным художником РФ Валерией Сергеевной Шапошниковой и членом-корреспондентом РАХ Екатериной Васильевной Бубновой. Участие этих мастеров в оформлении станций метро – уникальный пример того, какое воздействие может оказать живописное дарование на общую негативную тенденцию типизации утилитарного пространства, обогатить ее новыми решениями и содействовать появлению обновленных тенденций в современной архитектуре.

Руководство данным проектом, как и множеством других, осуществлялось академиком и членом Президиума РАХ, народным архитектором РФ, президентом Союза архитекторов России и Союза московских архитекторов Николаем Ивановичем Шумаковым. Надо отдать должное, что во многом благодаря Н. И. Шумакову, главному архитектору АО «Метрогипротранса», выпускнику МАРХИ, профессионалу, воспитанному на богатых традициях синтеза искусств, к реализации проектов метро стали активнее привлекаться выдающиеся мастера отечественного искусства, например, И. Л. Лубенников, о произведениях которого говорилось на предыдущей конференции. Архитектурная часть проекта создавалась группой специалистов проектного института «Метрогипротранса», в которую входили Н. И. Шумаков, А. В. Некрасов, Г. С. Мун, Е. В. Ильина, Е. В. Павлова, Д. В. Щучкин, В. Ю. Молчанов, А. А. Расстегняев, А. В. Бутусов.

Являясь профессиональными художниками-монументалистами, В. А. Бубнов и В. С. Шапошникова также много и плодотворно работали в области станковой живописи и графики. Их произведения, отмеченные ярко выраженным колористическим видением, продолжают богатые традиции московской живописной школы, родственные новаторским поискам мастеров начала XX века, где цвет выступает носителем особой энергетики, смыслового содержания, а также синтезирует в себе форму и пластику. Совсем

недавно оба мастера, к сожалению, ушли из жизни, что стало огромной потерей для мира отечественного и мирового искусства. Наследие Василия Бубнова и Валерии Шапошниковой обладает особой художественной ценностью – входящие в него произведения являются эталоном московской живописной традиции, их отличает глубокое философское осмысление цвета и света, его безграничных пластических возможностей. Примечательно и само взаимопроникновение творческих взглядов этих двух выдающихся мастеров как родственных и вместе с тем глубоко индивидуальных личностей в искусстве и жизни.

Академик В. А. Бубнов (1942–2021) – сын живописца Александра Павловича Бубнова (1908–1964), члена-корреспондента Академии художеств СССР, заслуженного художника РСФСР, автора известного полотна «Утро на Куликовом поле», написанного в 1943–1947 годах [1]. В. А. Бубнов – выпускник знаменитых учебных заведений – Московской средней художественной школы (МСХШ) и Московского высшего художественно-промышленного училища (ныне – МГХПА им. С. Г. Строганова), которое он окончил в 1967 году по отделению монументально-декоративной живописи, где обучался у Василия Федоровича Бордиченко, как и В. С. Шапошникова [3]. Вскоре после завершения учебы художник вступил в Союз художников СССР. С 1990 по 1995 год был избран заместителем председателя, а с 1996 по 2005 председателем правления Московского союза художников. С 2006 года являлся председателем правления Секции художников монументально-декоративного искусства МСХ, входил в Комиссию по монументальному искусству Московской городской думы. В период 1960–80-х годов мастер активно работал в области монументально-декоративного искусства в России и за рубежом, оформляя интерьеры, создавая панно и проектируя другие декоративные элементы в сооружениях самого разного назначения. Среди объектов советского периода – Одесский академический театр музыкальной комедии (в соавторстве с В. С. Шапошниковой), общественные сооружения в Автозаводском районе города Тольятти, Посольство СССР в Мавритании, Олимпийская деревня в Москве, Санаторий ЦК КПСС Киргизии на озере Иссык-Куль, Зал приемов Генерального консульства СССР в шведском Гетеборге, Дом ветеранов кино в Москве, Пионерский лагерь «Артек», Санаторий Министерства обороны СССР «Марфино» и др.

В эти годы В. А. Бубнов обращается и к оформлению станций метро. В 1975 году им были созданы люстры для станции «Пушкинская» (в соавторстве с Г. Я. Смоляковым). В 1985 году художник создает рельеф для станции метро «Московская» в Праге (в соавторстве с В. П. Неклюдовым и П. А. Шорчевым). Ему также принадлежит панно для вестибюля станции Московского метрополитена «Печатники», открытой в 1995 году (архитекторы: А. Ю. Орлов, А. В. Некрасов). На оформлении станции «Печатники» хотелось бы остановиться подробнее, поскольку в нем можно увидеть не только провозвестника художественных решений «Битцевского парка», о которых идет речь, но и первый после своеобразной стагнации пример активного проникновения живописных принципов московской школы в мир

конструктивно-лаконичных решений подземных станций. Также этот опыт найдет воплощение в деятельности продолжателя творческой династии – Екатерины Бубновой. Панно на тему «Труд и отдых москвичей» для станции «Печатники» было выполнено в технике росписи по металлу. Это произведение представляет собой пример максимального сближения с картиной в интерьере. Оно будто является своего рода данью станковой живописи, в которой, как уже было сказано, наряду с монументальным искусством и графикой плодотворно работал художник на протяжении всех периодов своего творчества. В ней нашли отражение и присущий его живописным произведениям ярко выраженный декоративный колорит, характерная стилизация формы, композиционная масштабность и тонкость восприятия природы, и окружающего мира в целом. Примечательно, что художественное решение панно пребывает во взаимосвязи с общим обликом станции. «Печатники» – принадлежит к числу наиболее «живописных» станций московского метро. В ее отделке щедро использован цветной камень – розовый мрамор, имеющий ярко выраженную богатую «импрессионистическую» текстуру, сочетающую в себе вкрапления зеленого, серого и других оттенков. Пол также выполнен из цветного гранита – серого и красного тонов.

Оформление станции «Битцевский парк», смысловым и композиционным центром, которой стало монументальное панно, состоящее из 359 элементов, располагает к себе свежестью решения, в котором графика сочетается с открытым позитивным звучанием цвета. Условность и простота формы позволяют взгляду проезжающего уловить узнаваемые силуэты и цветовой импульс. Для ожидающих на платформе открывается как бы второй план композиционного действия – возможность оценить структурное построение и детали изображения, которое лишь на первый взгляд кажется максимально упрощенным и условным. В игру включается взаимодействие линий и форм, ритмичность. Также раскрывается множество радующих глаз любителя искусства реминисценций – фигуры бегунов вызывают в памяти росписи античных амфор. Вспоминается и «Купание красного коня» К. С. Петрова-Водкина, и спокойные всадники на фресках эпохи Ренессанса. Прообразы проступают сквозь предельно современные формы панно, напоминая зрителю о бесконечно богатом изобразительном прошлом. Каждый из элементов панно выполнен в технике ультрафиолетовой печати на закаленном стекле триплекс. Вся конструкция поддерживается усиленным алюминиевым каркасом. Огромная роль принадлежит световой поддержке панно. Архитекторами применено ассиметричное решение с протяженными кессонами, содержащими источники света, поскольку даже самое ярко выполненное изображение может «погаснуть» в условиях подземного, вытянутого по горизонтали пространства. Яркость, свежесть открытых цветов, их гармоничное сочетание создает прекрасную среду, необходимую для того, чтобы снять психологическое напряжение, что в условиях многолюдного мегаполиса становится насущной необходимостью. Еще В. А. Фаворский отмечал, что монументальное произведение воспринимается зрителем в движении и

не может иметь центричного построения подобно станковой картине. Подземное царство преобразуется, оживает, наполняясь яркостью летнего колорита, голосами людей, стуком копыт, пением птиц. Природа и ее умиротворяющий характер становится главной темой оформления станции.

Проект «Битцевский парк» является новаторским по своему духу, его воплощение отмечено рядом принципиально новых черт в подходе к разработке подземного пространства. В 2015 году за художественное оформление станции Московского метрополитена «Битцевский парк» В. С. Шапошниковой и Е. В. Бубновой была присуждена премия города Москвы в области литературы и искусства.

Среди недавних по времени проектов с ярко выраженной цветовой доминантой в оформлении выделяется станция метро «ЦСКА». Можно сказать, что объект является своего рода продолжением общей концепции, воплощенной в «Битцевском парке». Ее открытие состоялось 26 февраля 2018 года. Строительство началось в 2011 году, но дата открытия неоднократно переносилась по ряду причин, в том числе из-за проблем с грунтовыми водами. Авторы архитектурного проекта – Н. И. Шумаков (руководитель), А. Ю. Орлов, В. С. Волович, Н. В. Расстегняева, В. О. Сычёва, Д. С. Рзянин, Т. Ю. Солдатов.

Основа художественного решения – яркие цветовые акценты на нейтральном фоне. Красный и синий – цвета, связанные с символикой ЦСКА. Именно они задают настроение колористическому восприятию всей станции. Светло-серая гранитная облицовка служит тем самым пространственным полем, на котором цвет звучит отчетливее. Как и в большинстве современных объектов в оформлении активно применяются возможности света как художественного инструментария – названия станции имеют дополнительную подсветку – красные таблички дополнены синим светом, синие – красным. Потолочные плафоны с изображениями на тему спорта насыщают лаконичную среду цветом, оживляя пространство зала. Авторы композиций – Е. В. Бубнова и Е. Е. Щеглов. Оба художника – выпускники МГАХИ им. В. И. Сурикова. Член-корреспондент РАХ Е. В. Бубнова – художник-монументалист, руководитель секции художников монументально-декоративного искусства Московского союза художников, работающий с новейшими технологиями в современном изобразительном искусстве. Сфера ее интересов обширна – это живопись, графика, цифровой коллаж, фотография, пространственная инсталляция, дизайн одежды. В октябре 2018 года в Российской академии художеств состоялась очередная Международная научно-практическая конференция «Особенности развития техник и технологий в искусстве. История и современность». На ней Е. В. Бубнова выступила с докладом «Цифровые технологии в монументальном искусстве», в котором подробно осветила процесс работы над данным проектом. Евгений Евгеньевич Щеглов – ученик известного московского художника-монументалиста и педагога Валентина Несторовича Челомбиева, автор живописных, графических, монументальных произведений, а также мультимедийных проектов. Панно выполнены с использованием современной техноло-

гии ультрафиолетовой печати. По сути это цифровые коллажи, компьютерная графика, включающая в себя элементы живописи и фотографии. В качестве основы были использованы алюминиевые панели. Бубновой также принадлежит разработка декоративных панно, оформляющих лифты станции. За художественное оформление станции "ЦСКА" в сентябре 2020 года Е. В. Бубновой и Е. Е. Щеглову была присуждена премия города Москвы в области литературы и искусства в номинации «Дизайн».

Данью классическому оформлению советских станций стали бронзовые фигуры спортсменов, выполненные в реалистической манере. Скульптуры выполнил академик РАХ, народный художник РФ Михаил Владимирович Переяславец – представитель известной художественной династии советских и российских мастеров, профессор МГАХИ им. В. И. Сурикова, руководитель персональной мастерской скульптуры. К сожалению, мастер ушел из жизни в 2020 году в возрасте 71 года.

Скульптурные образы имеют прототипы из мира спорта прошлого и настоящего – это футболист 1940–50-х годов, четырехкратный чемпион СССР Всеволод Бобров, и действующие спортсмены – хоккеист Денис Давыдов, баскетболист Виктор Хряпа, лыжник Николай Панкратов. Надо отдать должное художественному решению скульптур, облегчающему традиционную тяжесть бронзы – фигуры динамичны и окружены пространством. Высокие круглые постаменты, выполненные из светло-серого гранита в виде колонн, адресуют зрителя к античности, снимают визуальное напряжение.

Московский метрополитен, является, наверное, одной из самых ярких и насыщенных событиями и стилевыми метаморфозами летописей в истории синтеза искусств. В нем как в калейдоскопе отразились времена и мечты художников. Роскошь сменялась аскетизмом. Вторую половину прошлого столетия московское метро преодолевало путь от подземного дворца до типового объекта, но благодаря участию профессиональных ценителей искусства в его облике стало вновь проявляться художественное начало, эстетическая доминанта. Возвращение в метро цвета – позитивная тенденция, возрождающая надежду на то, что мышление живописца будет востребовано даже в эпоху пластика и металла.

В заключении хотелось бы отметить, что привлечение профессиональных художников – представителей российской академической школы, утверждающих в своем творчестве бесценный опыт развития многовековых отечественных изобразительных традиций, не только обеспечивает высокий уровень художественных решений строящихся объектов, но и способствует эволюции многосложной проблематики синтеза искусств на новом этапе развития.

Литература

1. Бубнов В. А. Биография // Российская академия художеств : [сайт]. – URL: https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie

/member.php?ID=51476#:~:text=БУБНОВ%20Василий%20Александрович%20(1942-2021).%20Живописец%20С,академии%20художеств%20(Отделение%20живописи%20С%20202007г.) (дата обращения: 15.11.2021).

2. *Костина, О. В.* Архитектура Московского метро : 1935–1980-е годы : монография. – Москва : БуксМАрт, 2019. – 208 с.

3. *Шапошникова В. С.* Биография. – URL: [https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52088#:~:text=Шапошникова%20Валерия%20Сергеевна%20\(1940-2020\).%20Живописец%20С,01.03.1940%20Москва%20С%20-%2031.05.2020%20С%20Москва](https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52088#:~:text=Шапошникова%20Валерия%20Сергеевна%20(1940-2020).%20Живописец%20С,01.03.1940%20Москва%20С%20-%2031.05.2020%20С%20Москва) (дата обращения: 16.11.2021).

4. *XXXII-е Алпатовские чтения «Монументальное искусство и архитектура»* // Российская академия художеств : [канал на видеохостинге «Ютуб»]. – Москва : 2021. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pRohoPWOLjw> (дата обращения: 26.11.2021).

УДК 75.052:725.314(510)

Ло Хунхуэй

Сямэнь, Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Развитие монументального оформления метрополитена Китая в конце 2000-х годов

Вступая в XXI век, строительство метрополитена ведется по всему Китаю, и постепенно происходят огромные изменения в планировании метрополитена, методах управления и понимании оформления пространства станций. В конце 2000-х годов монументальная живопись как основное средство оформления пространства станций метрополитена Китая пережила заметную трансформацию. В данной статье выявляются причины такой трансформации, рассматриваются роль и проблемы монументальной живописи в оформлении современных станций китайского метрополитена с анализом конкретных примеров.

Ключевые слова: монументальное искусство, Интерьер станции метрополитена, монументальная живопись метрополитена, китайское искусство

Luo Honghui

Xiamen, China

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

The development of the monumental design of the Chinese subway in the late 2000s

Entering the 21st century, subway construction is underway all over China, and gradually there is a huge change in subway planning, management methods and understanding of station space design. In the end of the 2000s, monumental painting as the main means of decorating the space of subway stations in China have undergone a noticeable transformation. This article reveals the reasons and processes of this transformation, examines the role and problems of monumental painting in today's Chinese subway stations with the analysis of concrete examples.

Keywords: monumental art, Interior of the subway station, subway monumental painting, Chinese art, subway culture

Монументальная живопись является основным средством оформления пространства станции метрополитена в Китае. В китайских научных исследованиях настенные росписи по штукатурке, мозаики, витражи, рельефы, инсталляции и все другие монументально-декоративные произведения, прикрепленные к стене, в совокупности обозначаются термином «настенная

картина» (кит. 壁画). Термины «монументальная живопись» и «монументальная роспись», используемые в данной статье, основаны на этом определении. В последнее десятилетие для описания этой концепции также используются термины «художественное оформление стены» (или «стена искусства»), кит. 艺术墙) и «стена культуры» (кит. 文化墙), в отличие от напольных и потолочных произведений.

Развитие монументальной живописи китайского метрополитена можно разделить на три этапа: 1980-е годы, 1990-е – конец 2000-х годов, конец 2000-х – настоящее время. Самое раннее строительство метрополитена в Китае началось в 1965 году в Пекине с военной и политической целью. А линии метрополитена как системы общественного транспорта были официально открыты только в 1980-х годах [5]. Существует только шесть монументальных росписей этого времени (1984, 1985). В 1990-х и 2000-х годах другие города постепенно начали строить метрополитен. Но в этот период были выявлены огромные проблемы на многих станциях: реклама, навигации, оборудования и монументальные произведения мешали друг другу, создавая визуальную путаницу для пассажиров.

Трансформация монументальной живописи метрополитена была вызвана различными условиями, первое из которых можно проследить по повышению внимания китайского правительства к освоению подземного пространства. Еще в 1997 году бывшее Министерство строительства обнародовало «Положение об освоении и использовании городского подземного пространства», которое более систематически нормализовало планирование, строительство и управление городского подземного пространства [0, 0]. В конце 2000-х годов китайское правительство еще больше активизировало усилия по строительству инфраструктуры, и 2010-е годы ознаменовались «сетевой фазой» развития китайского подземного пространства: сеть, основанная на системе метрополитена, которая объединяет коммерческие, транспортные, трубопроводные и другие подземные объекты [0]. Важнейшую роль в этом процессе играет строительство метрополитена. По данным Китайской ассоциации городского железнодорожного транзита, к 31 декабря 2020 года в Китае насчитывалось более сорока городов с городским железнодорожным транзитом, а общая протяженность действующих линий составила 7978,19 километров, в том числе 6302,79 километра метрополитена, что составляет 79,00% [0].

Как ядро сети подземных пространств, важно согласованно планировать и управлять всеми аспектами строительства системы метрополитена, и – это, естественно, включает в себя оформление пространств станций. Поэтому в этот период появилось большое количество исследований и официальных документов на эту тему. В станции такое единство отражается в координации архитектурного дизайна, дизайна интерьера, дизайна навигации, промышленного дизайна, дизайна рекламы и паблик-арта. Такой принцип известен как «интеграционное проектирование пространства станции». Оформление пространства станций в настоящее время часто выполняется

одной компанией для целой линии при участии администрации метрополитена, и все аспекты, включая монументальные произведения, определяются перед началом строительства, в отличие от предыдущих проектов, где монументальные произведения рассматривались после строительства станции.

На таком фоне, для самой монументальной живописи метрополитена появление серии систематических планирований и руководств в конце 2000-х годов можно рассматривать как признак ее вступления в новую фазу. Например, в 2007 году «Китайская ассоциация монументальной живописи» составила единый и системный план создания монументальных произведений на станциях метро Пекина в связи с предстоящими Олимпийскими играми. В том же году было опубликовано «Руководство по спецификации визуальных изображений сети Шанхайского метрополитена», предоставленного управлением проектированием станций Шанхайского метрополитена в преддверии ЭКСПО [0, с. 22].

Одновременно бурно развивались академические исследования монументального искусства метрополитена. Опираясь на оформление станций метрополитена в Стокгольме, Москве, Париже и Нью-Йорке, а также на собственный опыт Китая, исследователи постепенно создали систематическое понятие о монументальном искусстве метрополитена. Термины, наиболее часто используемые китайскими исследователями для описания характеристик монументальных произведений метрополитена, включают «предметно-ориентированное искусство» (англ. *site-specific art*) и «паблик-арт» (англ. *public art*).

Монументальные произведения метрополитена, как «предметно-ориентированное искусство», зависят от конкретного места и тесно интегрированы с особенностями окружающей среды [0]. Такое «место» имеет пространственные и историко-культурные факторы.

Пространственный фактор отражается, прежде всего, во влиянии природной среды на выбор методов строительства для метростроения, что приводит к различным конструкциям станционных зданий. Характеристики внутреннего пространства станций: различные условия освещения наземных и подземных станций, форма стен различных типов конструкций, конкретное расположение монументальных произведений в станциях, требование согласования с другими видами дизайна и т. д. определяют выбор материалов, техники и стилистических форм монументальной живописи.

Затем, «место» имеет свое специфическое культурное содержание. Существуют три уровня культурного фактора: национальный – общность культуры всей страны; городской – местные особенности города, в котором находится линия метрополитена; станционный – культурные особенности области вокруг станции, например, исторические памятники, университеты, коммерческие районы и т. д. Культурные факторы обычно представлены в монументальных произведениях метрополитена тремя тематическими типами: природные ландшафты, исторические традиции и дух современности. Термины «страна культуры» и «художественного оформления стены» также используются с тех пор, как культурное значение монументальных произведений получило широкое признание.

В разных регионах Китая природные условия очень отличаются друг от друга, поэтому в ходе истории возникло множество самобытных местных культур. Однако из-за быстрого прогресса модернизации и интернационализации архитектурные стили современных китайских городов практически идентичны, лишены региональных особенностей. Поэтому формирование «образа города» постепенно стало важной задачей в городском строительстве [0, с. 26]. Важно отметить, что акцент на городской и станционной культуре не разрушает выражение национальной культуры, поскольку они сами являются ее частью. Очевидно, что культурное содержание пространства станции метрополитена может играть в этом важную роль, а монументальные произведения более наглядно передают культуру города или станции, чем другие аспекты оформления. Таким образом, хотя «региональный характер» культурного содержания уже в какой-то степени проявлялся в ранних монументальных произведениях метрополитена, он стал широко обсуждаемой темой только в последнее десятилетие.

Китайские исследователи полностью осознают, что усиление региональной культуры помогает укрепить прямую связь между монументальными произведениями метрополитена как публич-артом и определенной группой людей – пассажирами. Региональная культура на самом деле создается конкретной группой людей в конкретном пространстве. У разных людей разные культурные потребности, и монументальные произведения, удовлетворяющие потребности пассажиров, скорее всего, найдут отклик непосредственно у пассажиров, смогут уменьшать беспокойство от работы и перегруженного транспорта, вызывать любовь к городу и т. д. Для укрепления этой связи, помимо выбора соответствующей темы, в последнее десятилетие появился ряд произведений, использующих мультимедийные технологии для повышения интерактивности; при проектировании также учитывались предложения публики.

На основе анализа примеров станций метрополитена с конца 2000-х годов до наших дней, можно увидеть, что способ создания культурного содержания станции и интеграция пространства в значительной степени развивались параллельно.

Тенденция к «интеграции» отражается не только в проектировании пространства станций, но и в планировании линий и сети метрополитена, прежде всего в установлении «знаковых цветов» линий. В ранние годы в связи с небольшим количеством станций метрополитена, часто использовался принцип «одна станция – один цвет», при этом навигации на каждой станции часто имели свой цвет. С быстрым ростом количества станций этот принцип, очевидно, больше не подходит. Принцип «одна линия – один цвет» был впервые применен в Шанхае [0], затем первоначальные линии по всей стране были преобразованы в соответствии с данным принципом, например, в 2007 году в Гуанчжоу [0]. В последующие годы знаковый цвет стал более широко использоваться в навигации, оформлении, оборудовании станция и на кузове поезда.

С развитием осознания культурного значения пространства станций метро китайские специалисты начали больше думать о том, как создать «культурное содержание» для станций; монументальные произведения сыграли в этом важную роль. Для того чтобы одновременно обеспечить культурное содержание и эффективность строительства, четко разграничивались обычные и специальные станции. Обычные станции как правило оформлены одинаково, в основном для выполнения транспортных функций, и не имеют культурной темы. В отличие от них, специальные станции обычно устанавливаются в местах с высоким пешеходным трафиком или историко-культурным, имеют тему, связанную с этим местом. Увеличение количества специальных станций в последние годы также свидетельствует о том, какое внимание правительство придает культурной функции метрополитена.

Принцип оформления пространства и создания культурного содержания на основе отдельной станции известен как «одна станция – один вид». Шесть самых ранних монументальных произведений метрополитена соответствуют этой ситуации, но они были добавлены после строительства и не взаимодействовали с остальными частями пространства станции. На новом этапе развития можно найти примеры, которые можно считать прообразами интеграции пространств станций. Тема станции «Юнхэгун» пятой линии пекинского метрополитена тесно связана с тибетским буддийским храмом Юнхэгун, на территории которого расположена станция. Рельеф «Тибетская буддийская культура», созданный в 2007 году, включает в себя традиционную китайскую технику золотой фольги и отражает элементы тханки, священных писаний, традиционной архитектуры и буддийских артефактов, гармонично сочетается с традиционным китайским архитектурным стилем колонн, ступеней и перил станции, на которых вырезаны традиционные узоры [0, с. 64]. В тот же период по заказу Пекинской муниципальной комиссии по планированию, Центральная академия художеств оформила четыре станции 8-й линии пекинского метрополитена, используя элементы, соответствующие теме станций во всех аспектах оформления пространства [0, с. 50].

Принцип «одна линия – один вид» стал более распространенным в 2010-х годах: все станции одной линии оформляются одинаково, и задача передачи «культурной темы» полностью возлагается на монументальные произведения. Метрополитен Нанкина является типичным примером этой идеи планирования. Линия 3, открытая в 2015 году, использует знаменитый роман «Сон в красном тереме» как тему линии, различные эпизоды из романа представлены на монументальных росписях девяти специальных станций. Цао Сюэцинь, автор романа «Сон в красном тереме», родился в Нанкине, и этот роман является важным достижением в традиционной китайской литературе, поэтому эта тема представляет, как городскую культуру, так и национальную культуру. Монументалисты при формировании культурного содержания отдельных станций также учитывали связь темы с конкретным местом. Например, мозаика станции «Вокзал Нанкина» изображает персонажей романа, возвращающихся в родной город и навещающих

своих родственников; станция «Храм Конфуция» расположена вблизи знаменитой туристической закусочной улицы, поэтому монументальное произведение «Новогодний вечерний банкет» изображает сюжет с цветными фонарями, закусками и праздничными обычаями Нанкина [0].

Формирование культурного пространства метрополитена в Ханчжоу более четко сосредоточено на выражении городской культуры, сочетая принцип «одна линия – один вид» со всей сетью метрополитена: сеть гармонирует с городской культурой в целом, при этом различные линии соответствуют различным аспектам городской культуры, а темы отдельных станций связаны с местоположением и находятся в тематических рамках линии. Эта схема называется «одна станция – один рассказ, сто станций – историческая книга; одна линия – одна мимика, десять линий – панорама города» [0].

Тема линии 1 Ханчжоуского метрополитена (2012) – «Облачные горы Ханчжоу», которая выражает взаимодействие человечества и природы в Ханчжоу. 15 из 34 станций оформлены монументальными произведениями, в которых преобладают такие элементы, как холмы, лотосы, цапли и расписные баржи – символы местной культуры Ханчжоу [0]. Хотя тематические элементы в определенной степени присутствуют и на стульях станций, ситуация на этой линии в основном такая же, как и в Нанкине: станции оформлены в одном стиле на всей линии, а тема в основном представлена монументальной живописью. В последующем строительстве метрополитена в Ханчжоу можно четко обнаружить перемещение тематических элементов от монументальной живописи к другим формам. На этих станциях абстрактные тематические элементы применяются к общему оформлению пространства, используя формы или цвета для символизации темы, что является общей тенденцией в оформлении пространства китайских станций метрополитена в последние годы. На станции «Экспоцентр» линии 6 (2020) использование металлических панелей в форме волны на потолке и использование больших участков гранита земляного цвета на стенах символизируют текущую воду и тихую пустыню, раскрывая связь между Великим шелковым путем и культурными экспозициями, а также соответствуя предложению международного сотрудничества «Один пояс и один путь» [0].

Такое оформление на самом деле похоже на описанный выше пекинский пример, но с более четкой связью между станциями, попыткой обеспечить одновременно интеграцию пространства станций, единство линий и культурное содержание. На этих станциях пожарное оборудование, вентиляционные отверстия, воздуховоды и т. д., мешающие целостности пространства, по возможности скрываются.

Такая интеграция пространства также включает использование света: специальное освещение используется для создания общей атмосферы в соответствии с культурной тематикой. Станция 6-й линии метро Ханчжоу «Сяншаньский городок Китайской академии художеств» посвящена теме «пространственное складывание»: «будучи подземным общественным пространством, станция метро представляет собой функциональную платформу

и пространство для духовного переплетения». В оформлении станции использованы культурные элементы, абстрагированные от двух музеев, расположенных на территории станции, с использованием большого количества световых полос по стенам и полу, что отражает переосмысление отношений между человеком и пространством.

Станция «Олимпийский спортивный центр» этой линии, станция «Улица Западная Гуйхуа» и станция «Провинциальная академия сельскохозяйственных наук» на линии 8 Уханьского метрополитена (2021 год) являются типичными примерами превращения света из простого осветительного прибора в элемент, создающий тему. Интеграция пространства станций постепенно стала общим принципом в метростроении в последние годы, и эта тенденция станет еще более очевидной с распространением технологии BIM (Информационное моделирование здания).

Перемещение культурных элементов в другие аспекты оформления привело к тому, что монументальная живопись уже не является единственным средством выражения культурных тем, и это вызвало некоторые проблемы для неё. В некоторых сегодняшних специальных станциях монументальная живопись ослаблена или даже удалена. Например, на некоторых станциях линий 1 и 2 метрополитена Циндао (проект 2017 года) можно увидеть, что монументальные росписи выполнены в предельно абстрактном стиле, чтобы соответствовать пространству в целом. По словам дизайнерской компании, эти работы содержат элементы, взятые из культуры города и культуры станции, с темами, связанными с местоположением [0]. Но стоит задуматься, сможет ли публика распознать замысел автора в таких абстрактных декоративных мотивах и воспринять свою собственную связь с городом.

На самом деле, монументальная живопись имеет преимущества, которых нет у других форм: во-первых, поскольку монументальные росписи прикреплены к стене, они не оказывают негативного влияния на основную функцию станции метрополитена, а напольная скульптура или инсталляция может изменить структуру пространства станции. Во-вторых, по сравнению с потолочными или напольными работами, настенные произведения оказывают наименьшее влияние на поведение пешеходов – нет необходимости смотреть вверх или вниз, на них можно спокойно и безопасно смотреть во время обычной ходьбы. В-третьих, настенные произведения могут акцентировать культурную тему станции на самом видном месте и самым непосредственным образом. Если использование культурных элементов во всех аспектах оформления станции призвано создать атмосферу, соответствующую рассказу, то настенное произведение является рассказчиком. Шанхай открыл свой метрополитен в 1990-х годах, и по состоянию на 27 июня 2021 года в нем действуют 19 линий и 460 станций, что является самой масштабной сетью метрополитена в мире [0]. В линии 15 (2021) можно найти примеры, которые строго соблюдают полную интеграцию пространств, сохраняя одновременно прямую связь между монументальной живописью и публикой. Станция «Парк Гуйлинь» расположена рядом со знаменитым садом, в котором растут различные виды османтусовых деревьев. В оформлении

станции широко использован знаковый цвет линии – «шампанское», что соответствует осеннему раскрытию цветов османтуса. На стенах в виде традиционной китайской складной ширмы монументальное произведение в форме традиционного китайского искусства представляет сад с его османтусами, бабочками, архитектурой, рокариями и т. д. [0]. Эти элементы представлены и в других частях пространства станции, включая прожекторы, проецирующие свет в форме цветов на стены и пол. Если станция «Парк Гуйлинь» напоминает о традиционной культуре и жизни, то другая станция «Улица Вучжун» является отражением современности и видением будущего, она имеет более полную интеграцию пространства и атмосферу, чем станция «Парк Гуйлинь», с первых дней своего существования была высоко оценена шанхайской публикой (ил. 2).

В широком арочном вестибюле без колонн алюминиевые панели с изображением города на берегах реки Хуанпу расположены по обе стороны, а лампы на панелях светят на полу, имитируя отражение ночного города в речной воде [0]. Пожарное оборудование, вентиляционные отверстия и другие объекты скрыты в монументальном произведении и конструкции здания. Освещение используется для создания единой цветовой атмосферы, усиливая интеграцию пространства станции. Кроме того, хотя *LED*-полосы на стенах эскалаторов, в проходах и т. д. предельно абстрактны, пассажиры все равно могут четко ассоциировать «силуэт города» с ними, поскольку монументальное произведение в вестибюле имеет четкую и узнаваемую тему.

В аспекте создания целостности линии, тема станции «Парк Гуйлинь» связана с тремя другими станциями по принципу «весна-лето-осень-зима», остальные специальные станции также выражают региональную культуру Шанхая. А обычные станции разделены на четыре части и оформлены в коричневом, оранжевом, золотом и синем цветах, символизирующих переход от берега к морю и древнюю береговую линию Шанхая, которая проходит параллельно линии метрополитена [0].

Таким образом, проанализировав примеры оформления станций метрополитена Китая с конца 2000-х годов по настоящее время, сделаны следующие выводы: систематическое понимание (при планировании метрополитена) взаимосвязи пространства и монументальной декоративности в оформлении станций уже очевидно проявилось в Китае. Для усиления аутентичности, используются знаковые (характерные для тех или иных культурных групп) цвета линий в оформлении станций; близость стилей оформления и связи между темами станций на основе городской культуры обеспечивают единство сети метрополитена города. Внимание к культурному значению станций метрополитена повысило статус монументальной живописи, хотя в связи с дальнейшим развитием интеграции станционных пространств она и сталкивается с некоторыми проблемами. Но в целом она остаётся главным средством формирования культурного содержания станций метрополитена Китая.

Развитие монументального искусства метрополитена в Китае в значительной степени опиралось на опыт России, где строительство метрополитена также продолжается. Быстро меняющаяся ситуация в Китае в равной степени заслуживает внимания, чтобы справиться с возможными возникшими проблемами и находить инновационные пути их решения. Эти и другие вопросы (например, рост новых станций китайского метрополитена) не могут ограничиться одним исследованием и требуют глубокого всестороннего анализа.

Литература

1. *Архитектурное ученое общество Китая (ASC)*. Самая красивая станция шанхайского метро, созданная компанией Huajian Group, отправилась в путь на прошлой неделе // Архитектурное ученое общество Китая : [сайт]. – URL: <http://www.chinaasc.org/news/127869.html> (дата обращения: 18.11.2021).

2. *Ван Биян*. О проектах монументальных росписей на тему «Сон в красном тереме» на линии 3 Нанкинского метрополитена / Ван Биян, Чжу Ютин // Популярная литература и искусство. – 2019. – № 20. – С. 99-100.

3. *Вутопия Лаб (Wutopia Lab)*. Дизайн пространства станции Вучжун Роуд, линия 15 Шанхайского метрополитена // Дизайнверс (designverse) : [сайт]. – URL: <http://www.chinaasc.org/news/127869.html> (дата обращения: 18.11.2021).

4. *Гао Тинтин*. 29 станций! От «Цяньцзян шицзи чэн», предварительный обзор первой фазы 6-й линии и линии ХаньФу метрополитена Ханчжоу! // Ханчжоу : [сайт]. – URL: https://hznews.hangzhou.com.cn/chengshi/content/2020-12/23/content_7879020.html (дата обращения: 18.11.2021).

5. *Гао Цзюньян*. Строительство первого метрополитена в новом Китае // Новости Коммунистической партии Китая: [сайт]. – URL: <http://cpc.people.com.cn/GB/85037/85039/7541412.html> (дата обращения: 17.11.2021).

6. *Дин Ган*. Размышления об «одной линии – одного цвета» и «одной станции – одного цвета» в планировании метрополитена / Дин Ган // Комплексный транспорт. – 2011. – № 5. – С. 60-63.

7. *Е Цзюнь*. Исследование региональных особенностей монументальной живописи городских метрополитенов в Китае : дис. ... магистр. Искусствоведения : 50.06.01 / Е Цзюнь; Хэфэйский технологический университет. – Хэфэй, 2012. – 45 с.

8. *Китайская ассоциация городского железнодорожного транспорта*. Отчет о городских железных дорогах 2020 года : по всей стране добавлено 1241 км. Тайюань вступает в эпоху метро // Новости Сина : [сайт]. – URL: <https://finance.sina.com.cn/tech/2021-01-04/doc-iiznctkf0048885.shtml> (дата обращения: 17.11.2021).

9. *Лу Эньвэй*. Раскрытие паблик-арта метрополитена Ханчжоу - теплые выражения на каждой станции и линии / Лу Эньвэй, Ван Тин // Чжэцзян Онлайн : [сайт]. – URL: <https://zjnews.zjol.com.cn/system/2012/05/02/018456602.shtml> (дата обращения: 18.11.2021).

10. *Министерство жилья, городского и сельского строительства КНР*. Положения. Об управлении освоением и использованием городского подземного пространства: положение // Министерство жилья, городского и сельского строительства КНР : [сайт]. – URL: http://www.mohurd.gov.cn/fgjs/jsbgz/200611/t20061101_158993.html (дата обращения: 17.11.2021).

11. Параллельно с шанхайской «береговой линией Ганьшэн» – Линия 15 железнодорожного транспорта будет открыта перед Праздником весны // Шанхайское муниципальное народное правительство : [сайт]. – URL: <https://www.shanghai.gov.cn/nw4411/20210119/fb4476c9b9a64addb3bda794a03fc7f5.html> (дата обращения: 18.11.2021).

12. *Пекинская муниципальная комиссия по планированию*. Паблик-арт пекинского Метрополитена 1965-2012 / Пекинская муниципальная комиссия по планированию. – Пекин (КНР) : Издательство китайской строительной промышленности, 2014. – 282 с.

13. *Проектная фирма Newsdays*. Линия 1 Циндаоского метрополитена // Newsdays : [официальный сайт]. – URL: <http://www.newsdays.com.cn/Case/detail/id/193.html> (дата обращения: 18.11.2021).

14. Текущая ситуация и тенденции развития использования городского подземного пространства в Китае / Юй Синьхуа [и др.] // Строительство туннелей. – 2019. – № 2. – С. 173-188.

15. *Хэ Шань*. От «Одна станция – один цвет» к «Одна линия – один цвет» – краткий обзор системы ориентирования метрополитена Гуанчжоу / Хэ Шань, Чжан Кайвэнь // Декорирование. – 2011. – № 6. – С. 127-128.

16. *Чжан Лили*. Исследование управления дизайном общественного пространства метрополитена : дис. ... канд. Искусствоведения : 50.06.01 / Чжан Лили ; Шанхайский университет. – Шанхай, 2013. – 208 с.

17. *Чжан Си*. Исследование развития и механизма управления публич-арта метрополитена : дис. ... магистр. архитектуры : 07.04.01 / Чжан Си ; Тяньцзиньский университет. – Тяньцзинь, 2013. – 68 с.

18. *Чжу Лилинь*. Исследование художественного языка монументальных росписей линии 1 метро Ханчжоу : дис. ... магистр. искусствоведения : 50.06.01 / Чжу Лилинь ; Китайская академия художеств. – Ханчжоу, 2018. – 34 с.

19. *Чэнь Юйхао*. Общее восприятие интеграционного дизайна пространства станций метрополитена / Чэнь Юйхао, Ван Дэвид // Дизайн. – 2021. – № 1. – С. 50-53.

20. Шанхайский метрополитен // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E5%9C%B0%E9%93%81> (дата обращения: 18.11.2021).

21. *Ши Хаомин*. Переосмысление и совершенствование правовой системы освоения подземного пространства в Китае / Ши Хаомин // Вестник Сучжоуского университета. Философия и социальные науки. – 2017. – № 5. – С. 92-101.

УДК 738.5:75.052:745/749(=161.1)Lomonosov

И. И. Баранова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Мозаичная мастерская М. В. Ломоносова в истории русской мозаичной школы

Мозаичная мастерская М. В. Ломоносова в русском искусстве XVIII века вспыхнула ярко, но просуществовала совсем недолго. За рекордные 17 лет была разработана «с нуля» палитра смальты в несколько тысяч оттенков, отшлифована технология набора и созданы несколько десятков мозаик, многие из которых не уступают по мастерству исполнения мозаикам Исаакиевского собора, но отличаются самобытной манерой исполнения, не имеющей аналогов не только в русском, но и в мировом искусстве.

Ключевые слова: Ломоносов, русская монументальная живопись, мозаика Санкт-Петербурга, смальта, русская мозаика

Irina I. Baranova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Mosaic workshop of M. V. Lomonosov in the history of the Russian mosaic school

Mosaic workshop of M.V. Lomonosov in Russian art of the 18th century flashed brightly, but did not last long. For a record 17 years, a smalt palette of several thousand shades was developed "from scratch", the set technology was polished and several dozen mosaics were created, many of which are not inferior in skill to the mosaics of St. Isaac's Cathedral, but differ in their original manner of execution, which has no analogues not only in Russian, but also in world art.

Keywords: Lomonosov, Russian monumental painting, mosaic of St. Petersburg, smalt, Russian mosaic

Судьба русского мозаичного искусства изобилует взлетами и падениями. Традиционно считается, что впервые она возникла на Руси в X в., пришла из Византии и была тогда исключительно храмовым искусством. Чрезвычайная сложность изготовления и дороговизна смальты – основного материала для создания мозаики, делали темпы ее распространения довольно низкими, а после монгольского нашествия мозаичное искусство на Руси прекратилось вовсе. Нам известны немногие мозаичные памятники той эпохи,

самые значимые из которых собор Святой Софии в Киеве и Михайловский Златоверхий монастырь.

Второе рождение искусства мозаики в России случилось только в XVIII в. и было немного похоже на чудо. Чудо, сотворенное великим русским ученым, художником и мозаичистом Михаилом Васильевичем Ломоносовым, который за несколько лет, буквально из ничего, создал действующие стекловаренное производство и мозаичную мастерскую.

Переоценить значение его личности для истории русского мозаичного искусства невозможно, даже несмотря на то, что существование мозаичной мастерской Ломоносова было очень кратким. Он не оставил потомкам живой мозаичной школы и вскоре после его кончины мастерская пришла в упадок и прекратила свое существование, а большая часть мозаичного наследия Михаила Васильевича была утрачена. В своих взглядах на искусство мозаики Ломоносов намного опередил свое время. Даже спустя сто лет, когда начала складываться русская мозаичная школа уже в современном ее виде, роль мозаичного искусства воспринималась исключительно репликационной, вторичной. Мозаику понимали только как искусство виртуозного повторения живописи в стекле, отрицая ее самостоятельную художественную ценность. Во времена же Ломоносова даже настолько скромной оценки мозаичное искусство зачастую не удостоивалось. Уже более десяти лет Ломоносов проводил опыты по созданию цветных стекол, когда его недруг В. К. Тредиаковский написал в «Трудолюбивой пчеле» о «безважности» мозаичного искусства. Он утверждал, что даже простое повторение настоящих живописных работ при помощи мозаики невозможно и, судя по всему, он выразил мнение значительной части художественного и научного сообщества. [2] Якоб Штелин относился к тем немногим, кого можно было назвать другом Михаила Васильевича. Отзываясь о проекте мозаичного убранства мемориальной усыпальницы Петра I, он упоминал что, будучи представленным в Сенате, проект не был воспринят в серьез, вызвал недоумение и даже смех [6].

Однако Михаил Васильевич высоко оценивал роль изобразительного искусства в развитии культуры и выдвигал монументальную мозаику на первый план из всех его разновидностей. Она привлекала его своей долговечностью и силой выразительных возможностей, ее изобразительный язык, по мнению Ломоносова, во многом превосходил традиционную живопись в выразительности и оригинальности. Он высоко оценивал также и воспитательную функцию «вечной живописи» за ее способность пронести запечатленные образы сквозь века. Уже сам материал, из которого создается мозаика – цветное стекло, смальту – Ломоносов находил более удачным для прославления отечественной истории, нежели масляные краски, быстро теряющие свой изначальный цвет. В своих записях он делает довольно поэтичное предположение, что сама природа, огорченная быстрым увяданием прекрасной живописи, созданной масляными красками, под воздействием солнечных лучей, пожелала создать материал, способный сохранить красоту на века и употребила для этого самое сильное из своих орудий – огонь [3]. Михаил Васильевич относился к смальте с большим пиететом за ее собственные выразительные свойства и даже ставил мозаику выше

масляной живописи, что никак не вязалось с главенствовавшей идеей превосходства реалистической живописи над всеми другими видами изобразительных искусств. Ломоносов намного опередил свое время, отстаивая взгляды очень похожие на те, что легли в основу философии первой частной мозаичной мастерской Российской Империи – мастерской Фроловых, основанной век спустя.

Внимание Михаила Васильевича обратилось к мозаике еще до того, как у него появилась собственная химическая лаборатория. Граф Михаил Илларионович Воронцов, в доме которого Ломоносов был частым гостем, в 1746 и 1750 годах привез из Италии несколько мозаичных работ. Среди них были портрет императрицы Елизаветы Петровны, выполненный прославленным итальянским мастером Алессандро Кокки, по оригиналу петербургского придворного художника Людовика Каравака, а также работа неизвестного ватиканского мастера «Плачущий апостол Петр», созданная по оригиналу Гвидо Рени. Михаил Васильевич был впечатлен детально копирующей живопись работой итальянских мастеров, использовавших несколько тысяч оттенков смальт. Однако рецептура их изготовления, хранилась в строжайшем секрете и, начиная свои опыты по созданию цветных стекол, Ломоносов был вынужден разрабатывать их химические составы полностью самостоятельно.

Когда Михаил Васильевич приступил к работе, производство цветных стекол в России совершенно отсутствовало, однако потребность в них была и довольно существенная. Импорт листового цветного стекла, бисера и стекларуса достигал значительных масштабов, поэтому Ломоносов вполне обоснованно считал развитие стекольного и мозаичного производства в России своевременным, необходимым и, конечно, потенциально прибыльным.

В эти годы вся работа ученого, связанная с опытами по химии, проходила в лаборатории при Академии Наук. Построенная в 1748 году она, наконец, позволила ему приступить к масштабным исследованиям по химии и технологии силикатов. Ломоносов работал очень увлеченно, успехи его первых опытов в стекловарении и вдохновляющие примеры работ западных мастеров побуждали его неотступно двигаться к осуществлению его мечты овладеть мозаичным искусством [1]. Михаил Васильевич работал чрезвычайно интенсивно и уже весной следующего года сообщил в Канцелярию Академии Наук об успехе опытов по созданию цветных стекол, а первые опытные образцы были продемонстрированы в Академическом собрании в январе 1750 года.

Однако только через три года он смог приступить непосредственно к налаживанию масштабного мозаичного производства. Все это время ученый провел погруженным в физико-химические изыскания и одновременно – в прошения об организации мозаичной фабрики. Ломоносов разработал широкую цветовую палитру, проведя, согласно его дневниковым записям, около трех тысяч опытов. В 1752 году Михаил Васильевич создал по оригиналу художника Франческо Солимены свою первую мозаику – образ Богородицы. Судьба этой работы на сегодняшний день неизвестна и представить ее вид мы можем только очень приблизительно по описаниям современников и по вероятному оригиналу, с которого она могла быть исполнена. Якоб Штелин написал о ней так: «Академик, профессор химии и советник Михаил Ломоносов приступил к

изготовлению изумительного запаса цветных стеклянных сплавов всех оттенков, о каких только можно подумать: начал разрезать их на мелкие и мельчайшие кубики, призмочки и цилиндрики ... и первым удачно сложил из них образ Богоматери с несравненного оригинала Солимены» [5]. Из этих слов можно предположить, что мозаика по характеру набора значительно отличалась от последующих, достаточно свободных, почти монументальных по манере исполнения работ. Что интересно, о более поздних мозаиках Ломоносова Штелин уже отзывается с осуждением, укоряя Михаила Васильевича за «грубость набора». Во всем, за что бы он ни брался, Ломоносов зарекомендовал себя как смелый экспериментатор, и создание значительно отличающихся друг от друга работ в период поиска стиля представляется вполне вероятным.

Из записей самого Ломоносова известно, что эта мозаика была преподнесена императрице Елизавете Петровне в день празднования ее тезоименитства; подарок впечатлил государыню и снискал ее благосклонность. Можно предположить, что данный факт повлиял на решение об удовлетворении прошений Михаила Васильевича об организации фабрики цветных стекол и мозаичного производства. В 1753 году фабрика в деревне Усть-Рудица, была, наконец, заложена, что сделало возможным производство масштабных работ Ломоносовской мозаичной мастерской.

Особенно интересными и оригинальными выглядят ранние мозаики Ломоносова, выполненные с особой экспрессией. В. К. Макаров, автор едва ли не единственного серьезного исследования, посвященного мозаичному наследию Ломоносова, полагал исполненный Ломоносовым портрет Петра I (ил. 1) драгоценной реликвией высокой художественной культуры восемнадцатого века, одним из самых выразительных и одухотворенных образов Петра. Набранная крупными, неправильной формы кусками колотой смальты, эта работа впечатляет живым движением гравюры, которое невозможно при простом механистическом воспроизведении живописи и требует особого мозаичного мышления [5]. Мозаики, выполненные в последние годы существования мастерской, обладают несомненным техническим совершенством и приближаются уже к точному воспроизведению живописи, подобно хорошо известным нам мозаикам академической мозаичной школы XIX века. Однако в ранних мозаиках видна такая легкость и свобода в обращении с материалом, какую мастера-мозаичисты вновь начнут проявлять только полтора века спустя. Одновременно невозможно сказать будто это является следствием неопытности, неумения, так как глубокая выразительность образа и уверенный, крепкий рисунок ясно указывают на то, что такая манера набора является следствием поиска художественного языка, который позволит наиболее полно раскрыть декоративные свойства, присущие именно мозаике.

До наших дней дошли только двадцать две мозаики Ломоносовской мастерской и самая значимая из них, несомненно, «Полтавская баталия» (ил. 2) – единственная мозаика из проекта мозаичного убранства мемориальной усыпальницы Петра I, которую удалось осуществить. Сравнивая первые мозаичные опыты Михаила Васильевича с ней сложно поверить, что такой невероятный прогресс был достигнут всего за семнадцать лет существования

мастерской. Буквально из ниоткуда внезапно возникли прекрасные, оригинальные мозаичные работы, непохожие ни на что другое в русской мозаичной школе, расцвели ярко – и канули в забвение вместе со смертью гениального ученого и художника. До сих пор нет единого мнения касательно того, какой метод набора применялся в Ломоносовской мастерской. В своих заметках Михаил Васильевич упоминает изобретение им нового, ускоренного способа мозаичного производства, однако на сегодняшний день невозможно точно сказать, о чем идет речь [5].



Ил. 1. М. В. Ломоносов.
Фрагмент мозаичного
портрета Петра I, 1954



Ил. 2. М. В. Ломоносов
«Полтавская баталия» 1962–1964

В. А. Фролов, осуществлявший работы по реставрации «Полтавской баталии», на основании исследования обратной стороны мозаики после удаления старого грунта, высказал мнение, что набор велся прямым «римским» способом [6]. Почти шестьдесят лет спустя, исследователь Б. А. Косолапов заключил, что напротив, набор велся так называемым «венцианским», то есть обратным способом, при работе которым мозаичист не видит лицевой стороны изображения. На это косвенно указывают и записи ученика Ломоносова, Матвея Васильева, который в 1765 году составляя список необходимых материалов для продолжения работы над «Азовским взятием», включил в них пуд конопляного масла, с пометкой, что оно необходимо для того, чтобы бумага рисунков, на которых ведется набор, не приставала к мозаике [5].

Также нам известно, что при организации Усть-Рудицкой фабрики Ломоносов предполагал, что, работая его новым, ускоренным способом, шесть мастеров-мозаичистов смогут набирать до тысячи квадратных футов мозаики в год, что приблизительно равно девяносто двум квадратным метрам [7]. Для сравнения заметим, что во время работ над мозаичным убранством Исаакиевского собора мозаичная мастерская Академии Художеств, имевшая в штате сорок человек, производила около одного квадратного метра мозаики в год. Штат мастерской Академии, разумеется, состоял не из одних только мозаичистов, однако разница в цифрах тем не менее выходит очень внушительной,

что тоже косвенно указывает, на использование Ломоносовым обратного набора. И в то же самое время представить, что работы последних лет существования Ломоносовской мастерской, превосходные по светотеневой моделировке и живописи могли быть набраны таким способом довольно трудно. Справедливо будет предположить, что, проявляя смелость в экспериментах во всех других этапах мозаичного производства, используя в качестве несущей основы не только медные сковороды, но и каменные слэбы, в мозаичной мастерской Михаила Васильевича опробовали также и различные методы ведения мозаичного набора, и составы грунтов, постоянных и временных.

Мастерская Ломоносова в истории русской мозаики стоит особняком. Ярко вспыхнув на таланте и невероятной энергии Михаила Васильевича, после его смерти она быстро угасла и прекратила свое существование, совершенно лишившись заказов и финансирования. Возродилась мозаика в России только почти век спустя, благодаря императорскому заказу на перевод в «вечные краски» фресок Исаакиевского собора. Русская мозаичная школа XIX века была уже прямой наследницей итальянской, придя в Россию вместе с итальянскими мастерами-мозаичистами и смальтоварами. Какой бы она была, сохранилось наследие Ломоносова? История не знает сослагательного наклонения. Однозначно можно сказать лишь одно – путь развития мозаичного искусства, на котором стоял Михаил Ломоносов был глубоко самобытен, оригинален и при этом намного опережал свое время. Прикосновение к Ломоносовскому наследию, изучение его, и сегодня способно дать свежую пищу для вдохновения современным художникам-мозаичистам.

Литература

1. Антипин, Л. Н. М. В. Ломоносов – художник: Мозаики. Идеи живописных картин из русской истории / Л. Н. Антипин. – Москва : Сказочная дорога, 2016. – С. 6-44.

2. Каганович, А. Л. Полтавская баталия / А. Л. Каганович. – Ленинград : Художник РСФСР, 1976. – С. 5-27.

3. Ломоносов, М. В. Избранные философские произведения / М. В. Ломоносов. – Москва : Госполитиздат, 1950. – С. 164-181.

4. Академия художеств : история в фотографиях / сост.: Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. – Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2011. – 176 с.

5. Макаров, В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова : мозаика / В. К. Макаров. – Москва ; Ленинград, 1950.

6. Фролов, В. А. «Полтавская баталия» М. В. Ломоносова: от пренебрежения к признанию / В. А. Фролов // Ломоносовские чтения в Кунсткамере : к 270-летию издания первого «Атласа Российского» (1745) и 250-летию со дня смерти М. В. Ломоносова (1765) / под ред. Н. П. Копаневой, М. Ф. Хартанович. – Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2016. – Вып. 2. – С. 77-96.

7. Морозов, А. А. Михаил Васильевич Ломоносов : 1711–1765 / А. А. Морозов. – Москва : Молодая гвардия, 1955. – С. 494.

УДК 738.5:061.41:069.5

А. Д. Маполис
Москва, Россия
Ассоциация искусствоведов

Мозаика в выставочном зале. Из истории одной коллекции

Статья посвящена опыту экспонирования произведений монументальной живописи и скульптуры. За восемь лет своего существования некоммерческая организация «Фонд Исмаила Ахметова» собрал коллекцию, которая насчитывает более 500 произведений. Фонд организовал сорок выставочных проектов, география которых охватывает такие города России как Москва, Санкт-Петербург, Сочи, Казань, Калуга, Таруса, Йошкар-Ола, а также белорусский Минск и Алма-Аты в Казахстане. Разные по составу участников и масштабу выставочные проекты представляли широкой публике произведения современных авторов, выполненные в технике мозаики: скульптуры и панно. Несколько кураторских проектов включали произведения, созданные художниками специально для конкретных выставок. Другие экспозиции носили ретроспективный характер. Статья обобщает разностороннюю выставочную практику в рамках сотрудничества частного собрания и государственных институций, а также частных выставочных площадок.

Ключевые слова: монументальное искусство, скульптура, итальянская мозаика, экспонирование, М. Бравура

Anna D. Mapolis
Moscow, Russia
Association of Art Historians

Exhibiting Mosaics. A Story of an Artistic Collection

The article is devoted to the exhibition of mosaics – panels and sculptures – from the Ismail Akhmetov Foundation collection, which accumulates over 500 pieces of art, and covers the period from 2011 till 2019. There were organized forty exhibition projects in Russia and abroad in the cities of Moscow, Saint-Petersburg, Kaluga, Sochi, Kazan, Tarusa, Minsk, Alma-Aty. Exhibition projects of different composition of participants and scale presented to the general public the works of contemporary authors made in the mosaic technique: sculptures and panels. Several curatorial projects included works created by artists specifically for specific exhibitions. Other expositions were retrospective in nature. The article summarizes the versatile exhibition practice within the framework of cooperation between a private collection and state institutions, as well as private exhibition venues.

Keywords: monumental art, sculpture, Italian mosaic, M. Bravura

«Фонд Исмаила Ахметова по поддержке культуры и образования» был создан в 2011 г. по инициативе коллекционера Исмаила Ахметова. Собрание

фонда насчитывает более 500 произведений современного искусства, большей частью выполненных в технике мозаики. Целью создания Фонда было изучение современной мозаики, пополнение и развитие коллекции, ее общественный показ, сотрудничество с современными художниками для реализации новых произведений и приглашение художников в арт-резиденцию.

За восемь лет работы Фонда с 2011 по 2019 гг. было организовано более 40 выставок в Москве, Санкт-Петербурге, Минске, Казани, Калуге, Улан-Удэ, Алма-Ате, Тарусе. Эти проекты охватили все пласты коллекции: как монографические собрания современных мозаичистов Марко Бравуры, Марко Де Луки, Вердиано Марци, Матильды Трацевска, Пелагии Ангелопулу и других, так и точечный показ шедевров – например, выставка трех единственных существующих в мире мозаичных скульптур Риккардо Ликката в зале «Яблоко» Российской академии художеств¹.

Состав коллекции – станковые панно из мозаики и скульптуры, выполненные с элементами мозаики, изначально определил особенности выставочной деятельности Фонда. Тяжелые, зачастую большеформатные панно и скульптуры – непривычные объекты для транспортных компаний, даже специализирующихся в области искусства. Поэтому в штате Фонда числились сотрудники, обладавшие квалификацией для решения этих задач. Рассматривая мозаику как предмет временного экспонирования отметим, что работа с произведениями, выполненными в этом жанре монументального искусства, связана с решением ряда специфических задач, обусловленных этим жанром: пространство должно обладать достаточным объемом, стены и пилоны выставочного зала должны выдерживать весовую нагрузку, требуется профессиональная работа со светом; задачи каждый раз решались кураторами, исходя из условий экспонирования и концепции проектов. Зачастую большинство произведений коллекции создавались для определенных проектов; авторы: художники, архитекторы и инженеры, – изначально проектировали сборно-разборные механизмы, облегчающие транспортировку и экспонирование. Для мозаичных панно авторы разрабатывали специальные постаменты или подвесы (по принципу скульптурного пьедестала), что облегчало задачу экспозиционерам и архитекторам выставок. По такому принципу были спроектированы многосоставные композиции «Иконостас» Марко Бравуры, «Икар и Дедал» Вердиано Марци, а также скульптуры «Золотая река» Сергея Чобана, Сергея Кузнецова и Марко Бравуры и все проекты для выставки «Реликварий».

«Реликварий»² стал знаковым выставочным проектом, организованным Фондом в 2011 г. Выставка вошла в параллельную программу IV Московской биеннале современного искусства «Переписывая миры». Куратор проекта Юрий Аввакумов пригласил к участию ведущих отечественных архитекторов – Юрия Григоряна, Дмитрия Буша, Тотана Кузембаева, Илью

¹ Выставка прошла 18 октября в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств. Галерея искусств Зураба Церетели по адресу: Москва, ул. Пречистенка, 19.

² Выставка проходила с 14 сентября по 30 октября 2011 года по адресу: Musivum Gallery, г. Москва, ул. Нижняя Сыромятническая, д. 10, стр. 10. Куратор Юрий Аввакумов.

Уткина, Сергея Чобана, «Обледенение Архитекторов» и других, а также известных современных художников-мозаичистов из России, Италии, Японии, Польши, Греции: Ольгу Солдатову, Душану Бравура, Марко де Лука, Марко Бравура, Тойохару Кии, Пелагию Ангелополу, Вердиано Марци, Джулио Кандуссио и других. Необычный для коллективной выставки формат сотрудничества предполагал разработку и реализацию нового произведения группой архитектор – художник, где архитектор отвечал за форму произведения, а художник (мозаичист) – за облик. Всего было представлено девять объектов – «реликвариев» современной культуры. Такая форма сотрудничества зодчего и художника, происходившая в русле древней традиции, стала первым успешно реализованным опытом сотрудничества специалистов из разных стран. Выставку посетило около 1 000 человек. Некоторые авторы этой коллективной выставки продолжили сотрудничество в другом составе (Чобан – Бравура, создавшие в 2013 г. скульптурную композицию «Золотая река» для выставки iSaloni в Милане).

Следующим важным проектом стала выставка «Мозаики Musivum в Казанском Кремле»¹, которая проходила в столице Татарстана во время студенческих спортивных игр «Универсиада». Куратор Анна Маполис предложила экспонировать современные мозаичные скульптуры под открытым небом на исторической территории архитектурного ансамбля Казанского Кремля, а мозаичные картины-панно современных итальянских мастеров показать в выставочном зале «Манеж». Впервые современное искусство в таком объеме было представлено в Казанском Кремле: музей-заповедник превратился в экспозицию под открытым небом, где в диалог вступали памятники истории и архитектуры, современное искусство и сама природа. Всего в Кремле было установлено 10 мозаичных скульптур итальянских художников: Марко Бравуры, Душаны Бравура, Джулио Кандуссио и других. Современное искусство предложило неожиданное прочтение полифонического пространства Казанского Кремля, в котором отражена многовековая история города и многообразие культурных, религиозных и этнических традиций. Некоторые из примеров: скульптура «Roto В» Марко Бравуры была установлена на главной аллее Кремля, скульптура «Золотая река» Сергея Чобана, Сергея Кузнецова и Марко Бравуры на площади перед мечетью Кул-Шариф. Так куратор артикулировал внутреннюю близость культурных пластов, находящихся на значительной временной и географической дистанции друг от друга, и подтвердил возможность их плодотворного диалога. Вторая часть выставочного проекта была развернута в казанском Манеже – выставочном пространстве внутри Кремля. Этот зал принял полиптих Марко Бравуры «Иконостас», обращаясь к многовековой традиции алтарных картин, переосмысленной с позиций искусства и философии XX века. Стилизованный образ Дерева (в другой интерпретации – Листа) нашел свое воплощение в 12 картинах мозаичных картинах, названных автором «Иконами

¹ Выставка проходила с 5 июня по 8 сентября 2013 года на территории Музея-заповедника «Казанский Кремль» и в выставочном зале «Манеж» в Казани. Куратор Анна Маполис.

природы». Каждая из «Икон» имеет одинаковые очертания, но становится воплощением разных состояний природы в разное время года. Центром композиции выступает «Большая алтарная картина» – Pala, в католической традиции. В прочтении Бравуры этот образ воплотился в масштабном Древе жизни, ветви которого повторяют характер каждой из «Икон», рождая полифонию цвета и фактур.

Выставка «Мозаики Musivum в Казанском Кремле» была организована в рамках культурной программы, приуроченной к проведению XXVII Всемирной летней Универсиады, обеспечившей приток туристов со всего мира, выставку увидело более 100 000 гостей Казани из разных уголков планеты.

Современная концепция проекта и универсальный язык представленных произведений позволил показать проект «Мозаики Musivum в Сочи» почти в том же составе. Местом экспонирования на этот раз стала субтропическая природа черноморского побережья и ультрасовременные интерьеры одного из конгресс-холлов Имеретинской Долины. Экспозиция была смонтирована в сверхкороткие сроки (4 дня) и принимала гостей уже в первые дни Олимпиады. Такие сроки стали возможны благодаря отработанной системе монтажа/демонтажа скульптур, а также благодаря монтажу панно полиптиха «Иконостас природы» не на стены, а на индивидуальные поставки.

Самым масштабным выставочным проектом на территории России стала выставка «Ретроспектива 1965–2014. Марко Бравура, Марко Де Лука, Вердиано Марци»¹, которая прошла в Зале Рафаэля Научно-исследовательского музея академии художеств в Санкт-Петербурге, а потом в сокращенном составе была показана в Минске и Калуге. Выставка представила произведения равенских художников, ровесников и сокурсников по обучению в Институте мозаичного искусства им. Джино Северини (Равенна). Именно академическое образование стало базисом для формирования художественного языка авторов, и этот же аспект стал концептуальной основой проекта. Сохраняя верность мозаике каждый из мастеров избрал свой путь в искусстве. Зрители получили уникальную возможность совершить путешествие в пространстве и во времени: увидеть средневековую Равенну (творчество Де Луки), окунуться в пьянящие ароматы Востока (работы Бравуры), поддаться очарованию прованских пейзажей (скульптуры и панно Марци).

Экспозицию открывали пейзажи Вердиано Марци, вдохновенного поэта материала. Под точными ударами мастера мрамор и смальта будто оживают – и зрителю явились образы, тонко обыгрывающие мотивы природного рисунка. Сталкивая формы, фактуры и цвета, Марци извлекает на свет красоту, тысячелетиями томившуюся в плену материи, и вступает в диалог с традицией. Яркий насыщенный алый, глубокий бордовый, бездонный синий и искрящийся морозно-белый отсылают к полотнам великого венецианского

¹ Выставка «Ретроспектива 1965–2014. Марко Бравура, Марко Де Лука, Вердиано Марци» проходила в Научно-исследовательском институте Российской академии художеств. Рафаэлевский зал. 18 сентября – 14 октября 2014 г. Куратор Анна Маполис.

колориста, творчеству которого посвящен соседний зал Академии. Абстрактные композиции из мрамора и смальты соседствовали в залах Академии с графикой и коллажами. Обратившись к жанру портрета, Марци создал смелые по колористике и рельефу произведения, лишь отчасти опираясь на наблюдения за моделью, но скорее опять работая с природной красотой материала и высвобождая его энергию.

Работы второго художника Марко Де Луки буквально пропитаны атмосферой средневековой Равенны. Вдохновленный мозаиками равеннских памятников художник создает динамичный и яркий образ удивительной Галлы Плацидии: геометрические формы неожиданно складываются в женский силуэт – цветное решение восходит к убранству Мавзолея в Равенне. Отдавший сердце своему городу Де Лука воспевает не только местные шедевры – его вдохновляет и кирпичная кладка средневековых домов, и приглушенный колорит улиц и площадей. Сдержанный на проявление эмоций в цвете и жесте, художник добивается того, что входящие в его палитру материалы – смальта, мрамор и ракушки, следуя его замыслу, выстраиваются в ритмичный геометрически выверенный ряд. Так в творчестве Де Луки встречаются поэзия камня и поэзия слова. Редкие фигуративные образы органично вписываются в пространство вечности, где микромир и необозримый космос предстают в единстве.

Третьим художником «Ретроспективы» стал Марко Бравура. Романтик, страстный путешественник, Бравура – настоящий гражданин мира. Проникаясь традициями и визуальными образами разных культур, Бравура неизменно становится их проводником. Работы художника, созданные в диалоге с античным наследием, воскрешают эпоху расцвета мозаичного искусства в Древнем Риме. А его арабески – Agazzo – словно сотканы из пряных ароматов восточного базара и прозрачных покровов героинь сказок «Тысячи и одной ночи». Ироничная замена фигуративности собственным автографом, повторенным бесчисленное число раз – до полной потери смысла, переносит нас в западный мир 1980-х, когда форма предмета, его упаковка, марка или ярлык вытеснили из поля зрения материальность и содержание. И в монументальном жанре, и в малых формах Бравура проявляет одинаковую чуткость к материалу. В его работах уральские самоцветы соседствуют с натуральным жемчугом и медной проволокой, золотая смальта перемежается морскими раковинами и кусочками кирпича – и ни один штрих не теряет значения. Марко Бравура любит обращаться к образам природы и простой естественной жизни. Прототипом подчеркнуто декоративной, даже пафосной инсталляции «Roto В» стал самый обыкновенный рулон сена. Воспроизведенная в золотой смальте, форма теряет свою банальность и наполняется новым смыслом – Бравура возвращает нас к безыскусной первозданной красоте. Еще один аспект этой темы раскрывает композиция «Исконная архитектура» – увеличенные «золотые» копии птичьих гнезд.

В середине 1980-х, на пике популярности концептуализма, обращение к прикладной технике мозаики было, по сути, революционным. Полу-

забытый язык искусства, мозаика, настолько вдохновила эту плеяду мастеров, уже добившихся к тому времени признания, что стала для каждого из них основным средством художественного выражения. Охватывающая около ста произведений экспозиция «Ретроспектива» стала самым масштабным выставочным проектом на территории России, посвященном современному искусству мозаики. Российская Академия художеств, в стенах которой более ста пятидесяти лет хранятся и передаются секреты производства смальты и создания из нее сложнейших композиций, стала самой правильной площадкой для представления мозаичных произведений лучших современных мастеров.

В максимальном составе проект «Ретроспектива» был показан только в Санкт-Петербурге, но в сокращенных вариантах – в Калуге (выставку посетило около 5 000 зрителей), в выставочном зале Дома Музыки, и в Минске, в Национальном историческом музее Республики Беларусь (выставку посетило 54 000 зрителей). Ретроспективный показ в Санкт-Петербурге позволил познакомиться с творческими поисками авторов, которые развивались в разных техниках – графика, коллаж, гобелен, живопись, мозаика; сокращенные варианты экспозиции лишь обозначали тему или направление. Мобильность экспозиции была обеспечена благодаря комплексному подходу к проектированию и реализации каждого произведения, несмотря на то, что масштаб некоторых достигал 3–4 метров.

Обзор выставочных инициатив, реализованных Фондом Исмаила Ахметова, дополняется рядом интересных кураторских проектов, вошедших в состав Биеннале молодого искусства и в Московскую биеннале современного искусства. Но прежде хотелось бы упомянуть проект «Цвет. Квадрат. *Opus musivum*» в выставочном зале «Сарай» Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме¹, где были представлены работы польской художницы Матильды Трацевска. Вдохновленная легендой о Казимире Малевиче, который увидел на белом снегу девочку, играющую с черной собакой, что послужило толчком для создания супрематических произведений, Трацевска представила 10 мозаичных панно квадратного формата, которые обращаются к традиции русской абстрактной живописи начала XX века. В 2015 году «Цвет. Квадрат. *Opus musivum*» был показан столичной публике и вошел в программу VI Московской биеннале современного искусства.²

Интересной выставкой стал кураторский проект «Ожидания», вошедший в параллельную программу IV Московской биеннале молодого искусства. В выставке приняли участие художники из России и Италии, которые размышляли о природе ожидания и феномене памяти, попытались зафиксировать в вечных материалах (смальте и мраморе) эфемерное, ускользающее и иррациональное. Часть представленных на выставке произведений пополнили собрание Фонда.

¹ Выставка проходила в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме по адресу: Санкт-Петербург, Литейный пр., 53 с 18 июля по 11 августа 2013 года. Куратор Анна Маполис.

² Биеннале открылась 22 сентября 2015 года. Выставка проходила в выставочном зале «Варшавка» по адресу: г. Москва, Варшавское ш., д. 68. Куратор Анна Маполис.

В последние годы работы Фонда деятельность была сконцентрирована в городе Таруса Калужской области в Доме литераторов. Частная территория вокруг этого «Дома культуры» предназначена для современного искусства, и вокруг здания установлены произведения итальянских художников Джулио Кандуссио, Марко Бравура, Марко Де Лука и других. Здесь скульптуры, ранее посетившие Казань, Санкт-Петербург, Сочи, Милан, Москву, нашли свое постоянное место. Вторым местом размещения современных скульптур в Тарусе стал Парк искусств перед Художественной школой. Скульптура Джулио Дандуссио «Солнечное и ледяное», показанная международному зрителю на Универсиаде в Казани и на Олимпиаде в Сочи, теперь вдохновляет маленьких и больших учеников муниципальной школы искусств.

Литература

1. *Реликварий* : каталог выставки. – Москва, 2011.
2. *Ретроспектива 1965–2014* : каталог выставки / Longo Editore. – Равенна, 2015.

УДК 75.052(=161.1)Mihajlov
А. Н. Гордин
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Вспоминая Владимира Михайлова, художника-монументалиста

Владимир Михайлович Михайлов (1948–2019) – советский художник-монументалист, выпускник мастерской Г. А. Савинова кафедры монументально-декоративного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Его творческий путь был широк и многообразен. Осветить основные вехи этого пути – задача данной статьи.

Ключевые слова: Михайлов Владимир Михайлович, художник-монументалист, монументально-декоративное искусство, живопись, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной

Alexey N. Gordin
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Remembering Vladimir Mikhaylov, an artist of monumental art

Vladimir M. Mikhailov (1948–2019) is a Soviet muralist, a graduate of the workshop of G. A. Savinov of the department of "Monumental and decorative art" of the Higher Art and Industrial School named after V. I. Mukhina. His creative path was wide and varied. Highlighting the main milestones of this path is the task of this article.

Ключевые слова: Mikhailov Vladimir Mikhailovich, muralist, monumental and decorative art, painting, Leningrad Higher Art and Industrial School named after V. I. Mukhina

Владимир Михайлович Михайлов (1948–2019) родился и вырос в г. Дзержинске Нижегородской области (прежде – Горьковская область). С детских лет увлекаясь рисованием, Владимир в 1959 г. (в 11 лет) поступил в детскую художественную школу, что определило его дальнейшую профессию и смысл его жизни. После окончания восьмилетней школы, в 1967 г., Володя Михайлов поступил в Горьковское художественное училище (сейчас – Нижегородское художественное училище) и после его окончания отправился в Ленинград поступать в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной (сейчас – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиг-

лица). Его мечта осуществилась, и в 1979 г., став студентом кафедры монументально-декоративного искусства, он оказался в мастерской профессора Глеба Александровича Савинова.

Нужно отметить, что на тот момент на кафедре было две мастерские: Г. А. Савинова и А. А. Казанцева [2]. Авторитет кафедры был высочайший, как и конкурс среди абитуриентов, ведь на курс принимали всего 8 человек. Отбор будущих студентов отличался от сегодняшнего: начинался он не только с подачи поступающими заявления, но и с предоставления ими своих работ; если работы абитуриента соответствовали требуемому уровню, то его допускали к творческим экзаменам по специальности: рисунок, живопись и композиция. Лишь после этого успешно прошедшие эти испытания сдавали общеобразовательные экзамены. Стоит добавить, что поступающие обычно были уже взрослыми личностями, успевшими набраться опыта: поработать художниками-оформителями или отслужить в армии.

Владимир, хотя и приехал в Ленинград из провинции, выделялся среди публики, снующей около Мухинского училища, своим фасоном: всегда франтовато одет – в модной кепке, в клетчатом пальто ... И жена Наталья у него была модница и училась на отделении мод в том же училище, что и Михайлов. Кстати, потом Владимир уговорил жену перевестись на текстильное отделение, но на тот момент ректор Я. Н. Лукин не дал на это своего согласия. Тогда Михайлов проявил свойственные ему энергию и напор, подключил все свои связи, и перевод состоялся.

Именно таким, очень энергичным, находящимся в постоянном движении, смелым и свободным в своих мыслях, фонтанирующим планами и идеями, вспоминают студента Михайлова.

Как-то, проходя по каналу Грибоедова, недалеко от Банковского моста, в разговоре со мной он вспоминал: «Вот здесь была моя первая мастерская, на первом этаже ...», которая досталась ему благодаря активной деятельности и целеустремленности – и рассказывал о том, как в самом центре города, рядом с Казанским собором, Русским музеем, Гостиным двором и Невским проспектом, кипела творческая жизнь, полная вдохновения и новых возможностей.

Владимир Михайлович в моих глазах был очень открытым человеком и романтиком, в хорошем смысле этого слова. Он много путешествовал по стране, демонстрируя неприхотливость к условиям, бытовым и погодным. Он был хорошим рассказчиком и охотно делился своими наблюдениями, размышлениями и историями из собственной жизни. Например, о том, как в Коми ему пришлось совершить переход верхом на лошади и преодолеть весьма приличное расстояние.

С этой точки зрения показательна и «география» его творческих работ. К моменту окончания обучения в училище, во время преддипломной практики, Михайловым было выполнено сграффито на фасаде в 300 м² здания общественного центра Зейской ГЭС, в городе Зее Амурской области. Не каждый согласился бы из города на Неве поехать на Дальний Восток, а Вла-

димир – с легкостью, и в этом весь он: ему все было легко и интересно. Темой же его дипломной работы стал проект росписи для нового здания Нахимовского училища (Санкт-Петербург).

Как вспоминает заслуженный художник и председатель секции монументального искусства Ю. Н. Сухоруков, «побывав на защите диплома Михайлова и услышав, что после окончания обучения, распределяют в главные художники города, Юрий твердо решил поступать на тоже монументальное отделение ... и успешно закончил его». После окончания вуза Владимир по распределению поехал работать в Вологду (Вологодская область), получив направление на должность главного художника города.

На новом месте молодой и амбициозный художник быстро завоевал авторитет, так как не только был профессионалом высокого класса, но и легко сходилась с людьми. Благодаря нужным знакомствам с людьми из сферы архитектуры и искусства в то непростое для творческой интеллигенции время у Михайлова появлялись заказы.

Первой большой работой в Вологде стало монументально-декоративное решение оптико-механического завода: сграффито (120 м²) на одном из заводских зданий, две надглазурные росписи по керамической плитке в интерьере (60 м²) и сграффито в комнате отдыха (60 м²). Затем был сделан ряд работ в различных зданиях общественного назначения:

- росписи по левкасу «Старая Вологда. Июнь 1917 года» в ресторане «Север». Художник изобразил жизнь тихой провинции с чаепитиями и фотографированием на память. Люди еще не знают, что ждет их через несколько месяцев;

- 2 витража (70 м² и 60 м²) в здании медслужбы УВД Вологодской области в яркой синей гамме;

- роспись по керамической плитке в интерьере Технологического института;

- надглазурная роспись по керамической плитке в интерьере ведомственной гостиницы железнодорожников.

Отметим, что жена художника Наталья, закончив свое обучение в Ленинграде, переехала к мужу в Вологду и принимала активное участие в его творческой жизни и проектах. Так, при ее участии были выполнены:

- гобелены в музее-усадьбе А. Ф. Можайского (с. Можайское, Вологодская обл.);

- гобелены в вологодском Доме молодёжи (триптих);

- комплексное монументально-декоративное решение Центра венгерско-советской дружбы;

- и роспись ресторана «Мишкольц» (90 м²).

После перестройки, в 1991 г., супруги Михайловы вернулись в Ленинград, который к этому времени уже стал Санкт-Петербургом. Но для монументалистов наступили трудные времена, они оказались не востребованы, кормились небольшими частными заказами. Начался период педагогической деятельности художника. Владимир Михайлович был принят в Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики

(СПбГУСЭ) на должность старшего преподавателя по курсу «Академический рисунок», а его жена Наталья Георгиевна работала там же заведующей кафедрой.

За время работы в СПбГУСЭ Михайловым были разработаны новые методики обучения по дисциплинам «Рисунок» и «Архитектоника», направленные на конструктивное рисование. Занятия со студентами проходили в Академии художеств, в музее слепков [1].

Михайлов также исполнял непростые обязанности, работая в качестве ответственного по мастерским в Союзе художников. Он находил и оформлял в фонд творческих мастерских новые адреса, занимался их обменом между секциями.

Его отношение к любому делу всегда было равнодушным, а деятельность отличалась четкостью, прозрачностью, была без спекуляций и «закулиситости». Художникам он давал понятный алгоритм действий для оформления мастерских, если возникала проблема – быстро их решал и сильно помогал. На каждое заседание бюро секции Владимир Михайлович приходил с новыми идеями и предложениями. Воевал за сохранение фонда творческих мастерских, когда чиновники пытались лишить художников льгот по арендной плате. Благодаря этим качествам Михайлов снискал у правления Союза большое уважение и почет.

Также велика роль Владимира Михайловича в решении новых урбанистических проблем. Он являлся организатором круглых столов по проблемам городской среды. Болея душой за облик наших городов, продвигал закон об обязательном отчислении 2% бюджета в фонд строительства на художественное оформление новых зданий. Закон, к сожалению, так и не был принят.

Активно пропагандируя актуальность монументального искусства, Михайлов организовывал и выставки по этому виду искусства. В то время вступающие в Союз художников кандидаты, должны были представлять в его секцию объекты выполненных ими работ или проекты. Владимир Михайлович рекомендовал на подачу выставочного материала вместо объектов предъявлять их фото стандартного размера. Это не только упростило жизнь кандидатам в члены Союза художников, но и впоследствии дало возможность легко компоновать на выставке и удобно перевозить экспозицию.

Среди организованных В. М. Михайловым выставок стоит упомянуть вызвавшую бурное обсуждение и полемику выставку 2007 г. в Комитете по градостроительству и архитектуре в Белом зале.

Затем он лично, на поезде, повез выставку в г. Севастополь в Музей им. М. П. Крашицкого (для этого были сделаны модульные распечатки на пенокартоне, легкие и удобные). В 2008 г. он организовывал выставку монументального искусства в учебном музее прикладного искусства Государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург). В 2009 г. – выставку «Традиции и современность» в Великом Новгороде.

В 2010 г. проводятся выставки в Московском и Адмиралтейских районных администрациях. Огромная заслуга принадлежит В. М. Михайлову и в организации выставки «300 лет монументального искусства в Санкт-Петербурге».

Лично им было отснято много исторических объектов, представляющих историческую и художественную ценность. Получилась впечатляющая коллекция, куда вошли росписи Исаакиевского собора, мозаики собора Спаса на крови, Екатерининского дворца, Павловского и других, не менее известных, памятников и скульптуры в городской среде. В эту коллекцию органично вошли произведения, выполненные в Советский период, что доказывает преемственность художников-монументалистов в нашей стране. Выставка этой коллекции с успехом прошла в Смольном, в выставочном зале.

Ну и конечно же, Михайловым как художником было создано большое количество проектов монументальной живописи. Из реализованного в материале можно назвать монументальные росписи (400 м²) в спортивном комплексе Газпром в г. Москве (ил. 1, 2).



Ил. 1, 2. В. М. Михайлов. Монументальные росписи в спортивном комплексе Газпром. Москва

В 2019 г. стремительная и беспокойная жизнь художника Владимира Михайлова внезапно оборвалась. В залах Союза художников прошла посмертная персональная выставка художника-монументалиста, где были представлены эскизы, макеты, картоны и исполненные объекты, она оказалась первой персоналией Михайлова [4]. На выставке показаны его эскизы для исторического музея «XX век. Начало» – многофигурные динамичные композиции, напоминающие гигантские фрески латиноамериканских монументалистов (ил. 4). В том же духе выполнен публицистический эскиз «Все на продажу», который аллегорически изображает пожилого грешника и девушку легкого поведения.



Ил. 3. Монументально-декоративная композиция. В. М. Михайлов



Ил. 4. Эскизы росписи для исторического музея «XX век. Начало»

Его работы монументального искусства экспонировались на выставках различных уровней. Интересная, многогранная, насыщенная жизнь художника, посвятившего себя служению искусству. В памяти остается образ устремленного в будущее, ищущего свой путь, мастера.

Литература

1. *Петракова, А. Е.* Искусство Древней Греции и Рима : учеб.-метод. пособие для студентов I курса / А. Е. Петракова. – Санкт-Петербург : СПбКО, 2009. – 92 с.
2. *Савинов, Г. А.* Кафедра – это моя жизнь / Г.А. Савинов // Кафедра монументально-декоративной живописи. – Санкт-Петербург : Искусство России, 2011. – С. 40-53.
3. *Советское монументальное искусство* : сб. ст. / сост. М. Л. Терехович; редкол.: В. К. Васильцов [и др.]. – Москва : Сов. художник, 1976.
4. *Выставка-память Владимира Михайлова* // Санкт-Петербургский Союз Художников: [сайт]. – URL: <https://spbsh.ru/otkrytie-vystavki-pamyati-vladimira-mihajlova> (дата обращения: 13.01.2022).

УДК 75.052(571.13)Slobodin

Е. Д. Дорохов

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

**Памяти учителя, первого профессионального монументалиста
города Омска, Михаила Исааковича Слободина (1931–1990)**

В статье рассказывается о творчестве художника и педагога М. И. Слободина. Рассматриваются основные монументальные произведения, выполненные в социально значимых объектах города с использованием широкого арсенала художественных и технических средств: сграффито, мозаика, витраж, роспись.

Ключевые слова: М. И. Слободин, монументальное искусство, социальный заказ, сграффито, роспись, мозаика, витраж

Evgeny D. Dorokhov

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

**In memory of the teacher, the first professional monumentalist
of the city of Omsk, Mikhail Isaakovich Slobodin (1931–1990)**

The article tells about the work of the artist and teacher M.I. Slobodin. The main monumental works made in socially significant objects of the city using a wide arsenal of artistic and technical means are considered: sgraffito, mosaic, stained glass, painting.

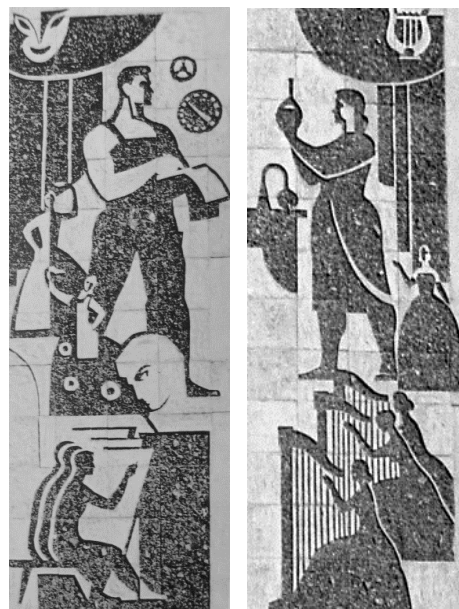
Keywords: Mikhail I. Slobodin, monumental art, social order, sgraffito, painting, mosaics, stained glass

Михаил Исаакович Слободин – один из тех немногих художников, которые стояли у истоков развития монументального искусства в Омске.

В 1963 г., после окончания Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР, обучения в мастерской монументальной живописи под руководством профессора А. А. Мыльникова, с дипломом художника-монументалиста М. И. Слободин приезжает в Омск. В крупном сибирском индустриальном центре начинается его творческая и параллельно педагогическая деятельность в качестве старшего преподавателя, впоследствии доцента, заведующего кафедрой рисунка художественно-графического факультета Омского государственного педагогического института имени А. М. Горького.

60-е годы знаменуются всеобщим подъемом интереса к монументальному искусству, формированию новой эстетики, функциональной и лако-

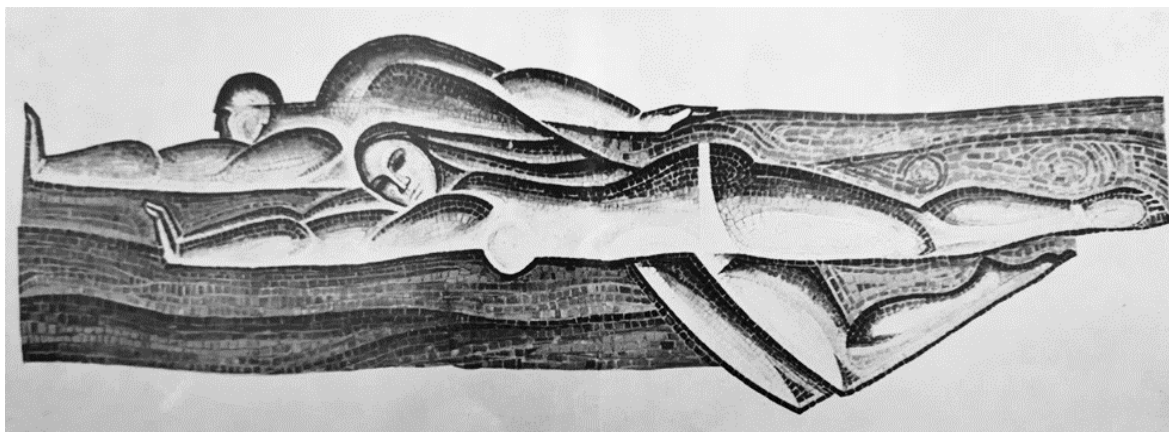
ничной, смены художественных направлений. Изменяется архитектура, появляются свободные пространства наружных и внутренних плоскостей, больших оконных проемов – идеальное место для воплощения росписей, мозаик и витражей. Монументальное искусство оказывается на гребне, оно становится востребованным и даже модным. Основными социальными заказчиками выступают промышленные предприятия, строившие объекты соцкультбыта: дворцы культуры, театры и кинотеатры, дома детского творчества, стадионы. В это самое бурлящее время, М. И. Слободин включается в работу над созданием росписи для Дворца культуры нефтяников (ил. 1). Роспись на тему союза искусства и труда расположилась на двух боковых частях фасада, выполненная в технике сграффито, с применением в основе плит с гранитной крошкой. «Эта разновидность сграффито позволяла художнику добиться впечатления монументальности росписи, которая в те годы ассоциировалась со статикой, с устойчивостью композиции, лаконизмом выразительных средств, цветовым аскетизмом, упрощением контуров, укрупнением пластических объемов, фиксированностью поз и жестов, плоскостностью решения пространства» – писал об этой работе Л. П. Елфимов [1]. Художник добивается синтеза архитектуры и стенописи, а благодаря удачно найденному композиционному решению в сочетании разномасштабных фигур, арфисток и художниц с возвышающимися над ними фигурами рабочих, работа хорошо воспринимается как с дальнего расстояния, так и вблизи.



Ил. 1, 2, 3. Труд и искусство, 1963.
Роспись в технике сграффито на фасаде ДК нефтяников

Роспись «Труд» и «Искусство» на фасаде ДК «Нефтяник» утвердила М. И. Слободина как художника-монументалиста; он стал востребован,

начал получать заказы. В результате плодотворного труда его работы украсили экстерьеры и интерьеры Дворцов культуры, учебных заведений, объектов соцкультбыта, ресторанов, торцов жилых домов: роспись интерьера в ПТУ-6 (1964); мозаичное панно «Север», «Юг» в интерьере Дворца культуры «Нефтяник» (1965); роспись в фойе Дворца культуры «Юность» (совместно с Н. Я. Третьяковым); «Омск» – сграффито в зале отдыха Дворца культуры «Юность»; «Движение» – чеканный рельеф на фасаде автовокзала (1966); роспись в магазине «Голубой огонек»(1967); мозаичное панно «Космос» на торце жилого дома (1971); мозаика на здании детского сада (1972); «История почты» – роспись интерьера городского почтамта (1972); решение интерьеров с росписями в гостинице и ресторане «Маяк» (1976) и др. За небольшой период времени создано довольно много произведений в различных материалах и техниках, проанализировать все не представляется возможным в формате статьи, поэтому останавливаюсь на наиболее значимых, масштабных работах.

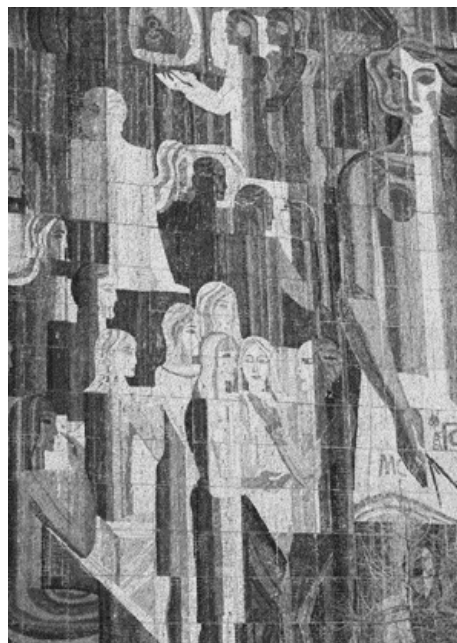


Ил. 4. Пловцы, 1969–1971. Мозаичное панно на фасаде плавательного бассейна института физической культуры

Три года (1969–1971) М. И. Слободин трудится над созданием 25-метровой мозаики на здании плавательного бассейна «Альбатрос», института физической культуры. Композиция, объединяющая мужскую и женскую фигуры пловцов, лаконична, выразительна, монохромна по цвету, привлекает внимание зрителей, символизирует силу духа, накал спортивной борьбы. Формы фигур сконцентрированы, динамичны, пластика образов создает ощущение внутренней сосредоточенности. Напряженность, сила ритма, мощь движения хорошо увязываются с архитектурой сооружения.

Конец 70-х знаменуется созданием одной из самых значительных, крупных по масштабу монументальных работ города Омска, мозаики (300 кв. м.) на здании политехнического института. Ритмичная композиция, отражающая суть учебного и научного процессов, разместилась на торце корпуса, выходящего в городскую среду. Благодаря разномасштабности фигур и колористическому решению хорошо воспринимается с разных точек, ста-

новится доминантой архитектурного комплекса. Цветовая гамма произведения строится на струящихся по вертикали красно-коричневых с вкраплением оранжевых и приглушенных тепло-холодных зеленых тонов с включением бело-серых плоскостей; за счет этого мозаичное панно гармонично вписывается в плоскость стены. В целом произведению присуща логическая стройность, торжественность в сочетании с большой мерой обобщенности.



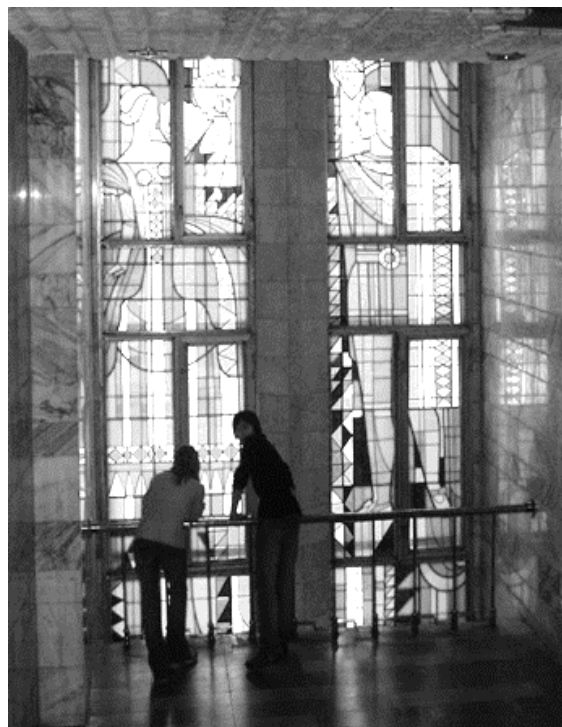
Ил. 5, 6. «Наука». 1977. Мозаика на фасаде политехнического института

М. И. Слободин одним из первых в Омске стал заниматься витражным искусством; эта техника для города была новой и неизвестной. В витраже он чувствовал себя раскрепощенно, свободно, создав целый ряд замечательных произведений. Витражи художника появились в вестибюле ресторана «Маяк» (1973), Доме актера (1975), Академическом театре драмы (1980), Музыкальном театре (1981), туркомплексе в Чернолучье, Омской области (1987), Доме культуры птицекомбината «Сибирский» (1988). Создавая их, мастер много экспериментировал, использовал различные технологии. Так, в витражах ресторана гостиницы «Маяк» наряду с плоским цветным стеклом эффектно используются возможности колотого стекла, грани и сколы которого обогащают звучность и выразительность цветовой палитры. В клееном витраже «Дома актера» богатство цветовой палитры, усложненность, витиеватость очертаний создают ощущение праздничности, приподнятости, театральности. Более жесткий, конкретный характер носят четыре витражных композиции драматического театра, созданные с применением цементной мастики, на которых изображены муза танца Терпсихора, пантомимы Полигимния, трагедии Мельпомена, комедии Талия. Соединение масок с фигурами персонажей создают необычные по пластике, лаконичные, яркие в цвете образы. Абсолютно другой подход мы видим в создании витража Дома

культуры птицекомбината «Сибирский». Это было связано с многофункциональностью помещения, в котором проходили художественные выставки, церемонии бракосочетания и другие мероприятия. Для создания торжественной атмосферы в помещении, витражи «Птицы жизни» изготавливались из промышленного волнистого бесцветного стекла, обеспечивающего при этом нейтральность света для хорошего восприятия живописи на стенах, тем самым витражные композиции из этого стекла, работали на все функции зала. Сложная рельефная фактура стекла в сочетании с графикой свинцовых прожил, усилила выразительность изобразительного мотива летящих птиц.



Ил. 7. «Талия». 1980. Витраж в Омском государственном драматическом театре



Ил. 8. 1981-1983. Витраж в Омском государственном музыкальном театре (фрагмент)

В начале 80-х годов в городе строится необычный по архитектуре новый музыкальный театр. Один из редких случаев, когда на стадии строительства в убранстве внутренних пространств, принимают участие архитекторы, дизайнеры, художники – мастера декоративно-прикладного искусства, живописцы, монументалисты. М. И. Слободину было поручено сделать витражи с двух сторон просторного лестничного марша, объединяющие все уровни самой высокой части здания. Витражные композиции «Театр» и «Танец», расположенные напротив друг друга, построенные на игре линий и цвета, конструктивно входят в архитектуру здания, подчеркивают ее динамику. Воздействие витражей на зрителя многозначно. Находясь рядом, погружаешься в звучное, красочное пространство, перемещаясь по лестнице начинаешь цельнее обозревать композицию, яснее читать ее романтический, музыкальный строй.

Последней крупной работой стало создание эскизов восьми масштабных гобеленов для библиотеки имени А. С. Пушкина, украсивших интерьер большого читального зала, большинство из которых вытканы уже после ухода из жизни автора.

Михаил Исаакович Слободин был одним из самых значимых художников-монументалистов города Омска. Творческое наследие насчитывает десятки крупных монументально-декоративных произведений, живописных и графических работ. Как педагог он внедрял строгую академическую систему преподавания рисунка, воспитал целую плеяду профессиональных художников, работающих во многих регионах страны и за ее пределами.

Литература

1. *Михаил Исаакович Слободин* : каталог юбилейной выставки / вст. ст. Л. П. Елфимов. – Омск : Омская правда, 1981. – 16 с. : ил.
2. *Омский Союз художников* : альбом-справочник / Союз художников России ; вст. ст. Г. Ю. Мысливцева, В. Ф. Чирков. – Омск : Омскбланкиздат, 2003. – 343 с. : ил.

УДК 75.052:378.147:7.071.1Lobanov

С. Н. Крылов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет

промышленных технологий и дизайна,

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Монументальные произведения и социальные проекты

Дмитрия Лобанова

В современном монументальном искусстве много талантливых профессиональных художников. Благодаря хорошо поставленной системе образования с каждым годом количество художников-монументалистов неуклонно увеличивается. Актуальным видится введение в научный оборот новых имён и произведений. Предлагается рассмотреть монументальные и социальные проекты Д. Ю. Лобанова, доцента кафедры монументально-декоративной живописи Академии им. А. Л. Штиглица.

Ключевые слова: Д. Ю. Лобанов, монументальная живопись, *angel.lev.spb*, культурный вандализм

Sergey N. Krylov

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Monumental works and social projects

Dmitry Lobanov

There are many talented professional artists in modern monumental art. Thanks to a well-established education system, the number of monumental artists is steadily increasing every year. The introduction of new names and works into scientific circulation seems to be topical. It is proposed to consider the monumental and social projects of D. Yu. Lobanov, associate professor of the department of monumental and decorative painting of the Academy. A. L. Stieglitz.

Keywords: D. Yu. Lobanov, monumental painting, *angel.lev.spb*, Cultural Vandalism

В начале исследования проектов Дмитрия Лобанова следует сказать несколько слов об образовании художника. Дмитрий Юрьевич Лобанов окончил художественную студию в Вологде, после поступил на кафедру интерьера и оборудования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, где проучился пять лет. После чего перевёлся на кафедру монументально-декоративной живописи

(МДЖ). Будучи студентом кафедры МДЖ, абсолютно по всем курсовым заданиям по проектированию он отчитывался своими реализованными частными заказами для архитектурных объектов, созданных его друзьями А. А. Тарасовым и А. Шмонькиным, дизайнерами-проектировщиками интерьеров. Среди них ряд небольших петербургских кафе и казино «Гудвин». Не стал исключением дипломный проект – роспись «История кофе» для кафе в центре Санкт-Петербурга. Роспись на объекте была завершена в начале 2000 г. за полгода до окончания вуза, и государственная экзаменационная комиссия была приглашена в кафе на церемонию защиты.

В главном зале по принципу троплея автор создал сюрреалистичную сцену полёта мифологических всадников на пегасах. Эта группа стремительно вырывалась из условной карты Латинской Америки с символическим переложением истории покорения культуры кофе европейцами. В работе над картой и окружающими орнаментами принимал участие руководитель дипломного проекта – доцент А. И. Ларионов.

Особый интерес представляет роспись в малом зале. Она была выполнена с максимальной реалистичностью, до малейших деталей прорабатывались нюансы изображения. С первого взгляда внимание зрителя концентрировалось на изображении картины в раме, запечатлённой в момент падения со стены. Д. Ю. Лобанов виртуозно изобразил окно с видом на крыши и проулки уютного старинного городка. У зрителя не оставалось ощущения полуподвального помещения, воображение бессознательно переносило его на мансарду где-то в европейской глубинке. К несчастью, после очередной смены владельцев помещение было переоформлено, роспись уничтожили.

После выпуска в 2002 г. Д. Ю. Лобанов оформил интерьер петербургского ресторана «Жили-были», включив в проект монументальную роспись [5, с. 150]. Всё до мелочей: точечное освещение, оригинальную мебель, и в том числе одежду официантов – продумал художник. Всё подчинено единому замыслу автора. Художественная доминанта интерьера – сюрреалистическая роспись-обманка – является продолжением изучения возможностей приёма троплея в камерном интерьере. Визуально изображение значительно расширило относительно небольшой полуподвальный зал. Грандиозный по охвату ландшафта пейзаж был активно глубоко уведён в глубину. Мастерски писанная иллюзия воздушной перспективы поразила коллег. Д. Ю. Лобанов использовал пять точек схода для передачи линейной перспективы, логично продолжая зоны архитектоники интерьера. Виртуозное пользование классических выразительных средств позволило художнику органично вписать изображение так, что оно очень убедительно воспринималось зрителем из любой точки помещения. К несчастью до наших дней роспись не сохранилась.

После неудач с сохранностью его произведений в общественной архитектуре Д. Ю. Лобанов отказался от оформления съемных помещений, в последующие годы выполняя лишь проекты для частных объектов в СПб., Л. О. (Лисий Нос) и Рязани. В 2008 г. заведующий кафедрой МДЖ В. Г. Леканов пригласил художника в педагогический коллектив [6, с. 73]. С этого момента Д. Ю. Лобанов преподаёт «Рисунок», «Технический рисунок»,

«Композицию», «Проектирование», выступает в качестве консультирующего архитектора, консультирует дипломное проектирование и ведёт «Композицию» на подготовительных курсах кафедры.

Интересным для исследования исключением является его новое обращение к оформлению общественного интерьера. В 2010 г. Д. Ю. Лобанов выступил автором комплексного оформления ресторана «Примавера» (СПб.) [4, с. 160-162], находящегося в собственности заказчика, который намерен сохранять интерьер долгое время. Вновь художник создавал образы помещений, вовлекая в творческий процесс абсолютно всё пространство. Для него не было несущественных деталей: всё делалось на заказ в единичном экземпляре. Помогали в исполнении росписей студенты кафедры А. Андросов и В. Зайцев.

Автор решал два зала ресторана в диаметрально противоположных образах: «тёмном» и «светлом». Но в обоих случаях идея состояла в том, чтобы нарисовать на стенах картины светом. Отталкиваясь от концепции в помещениях без единого окна, все поверхности были сделаны активно светоотражающими, на полу и потолке закрепили множество зеркал.

В тёмном зале создавался образ пульсирующего космоса, для чего одна из стен стала единым восьмиметровым зеркалом; люстры делались на заказ из горного хрусталя; внутрь вёл только один небольшой проём. Концепция представлялась настолько сложной, что визуализированных эскизов нельзя было получить, невозможно было просчитать как поведёт себя свет, отражённый сотни раз от глянцевых поверхностей. При первом импульсе каждая из лампочек отражалась от 24 поверхностей. Затем каждый из рефлексов также становился 24 бликами в разных зонах помещения и так далее. Часть из приборов издавала пульсирующий свет, часть скрытых прожекторов загоралась в определённой последовательности. Из-за преобладающей темноты зритель быстро терял чувство реальности, и после пяти минут пропадала идентификация верха и низа, стиралось ощущение весомости.

В оформлении «светлого» зала художник активно задействовал цвет. Все стены и плафон были покрыты росписью с мозаичным вкраплением страз Сваровски в форме стилизованных листьев. Им поддержкой стал пол с орнаментальным изображением ярких алых цветов в технике надглазурной эмали на керамической плитке.

В ресторане 48 диванов, каждый из которых был выполнен по оригинальному эскизу и обит индивидуальным цветом ткани. Вся мебель украшалась вычурной золотой лепниной из пластикрита в стилистике рококо. Ни один элемент лепного орнамента не повторился, все делались автором вручную. В образе помещений всё плыло, зритель не мог ощутить незыблемых объектов реальности: роспись незаметно становилась мебелью, которая также неожиданно перетекала обратно в изображение. На оформление обоих залов у художника ушло полтора года, позднее была оформлена терраса. Её украсило панно из шести металлических листов с прорезанным кружевом, промежутки между ними декорированы хрусталём. Этот проект пока является последним в общественном пространстве. К сожалению, несколько лет назад владелец продал

помещение. Новые хозяева его разделили на несколько помещений, проект художника был уничтожен. Сегодня зрители могут ценить его лишь по сохранившимся фотографиям и оставшимся в сети отзывам в СМИ [1, 2].

Как мы видим, все годы художник стремился к поиску новых форм самовыражения и творческой реализации. Так в 2015 г. Д. Ю. Лобанов решил заняться организацией и проведением мастер-классов. В эти годы ректором СПГХПА им. А. Л. Штиглица был назначен активный предприниматель В. Н. Кичеджи, который стремился развить в академии коммерческий потенциал и организовывал много педагогических и студенческих выставок-ярмарок. Во время проведения таких мероприятий студенты и педагоги проводили показательные и практические мастер-классы. Д. Ю. Лобанов организовал мастер-классы для детей по росписи витража. Менее чем за час дети с большим удовольствием могли выполнить быстросохнущими красками роспись по стеклу. Эти мероприятия получили большую популярность и масштабы нарастали стремительно. Художник привлекал к работе студентов кафедры: Марию Васько, Марину Королёву, Ксению Спитан, Лисавету Стругову, Евгению Вошикову и других, а также выпускницу – Юлию Галиеву. Позднее в команду включились студенты помоложе: Александра Нешко, Диниил Рязанов, Александра Рязанова. Параллельно команда организовала проведение разовых мастер-классов по мозаике. На небольших пластинах размером от 10 × 10 см до 15 × 15 см. Мастер-классы проводились не только на территории академии. Всё оборудование и материалы заготавливались заранее, укладывались в мобильные контейнеры; были закуплены складные столы. Команда студентов под руководством Д. Ю. Лобанова проводила выездные мастер-классы каждые выходные на разных масштабных праздничных мероприятиях для детей. Проекты проводились иногда под брендом академии (например, образовательные салоны для абитуриентов в «Ленэкспо»), иногда на коммерческой основе по договорённости с центрами и организациями для детей, такими как, например, «Тотоша».

Постепенно мастер-классы стали проводиться и для взрослой аудитории. Масштабы отдельных мастер-классов могли быть разными. Грамотно организованная структура позволяла художнику оплачивать работу студентов. У многих развивался интерес продолжать проекты. Хорошо организованная команда помогала проводить мероприятия параллельно в нескольких местах. Д. Ю. Лобанов ежегодно проводил мастер-классы в рамках фестивалей *VK Fest* и «Аллея парящих зонтиков».

Со временем при поддержке сотрудников Учебного музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица команда Д. Ю. Лобанова вышла на контакт с Русским музеем и стала проводить благотворительные мастер-классы в Летнем саду в рамках больших городских и всероссийских праздников (например, на День Победы, на «Всемирный день ребёнка», на «День знаний»). Со временем специально на данные мастер-классы администрация вуза стала приглашать в академию детей из социальных центров (например, «Центр реабилитации детей инвалидов Красносельского района»).

Позднее мастер-классы стали проводить для студентов и педагогов академии с других кафедр, не изучающих мозаику и витраж по учебной программе. Они были приурочены к ежегодным праздникам. В рамках проекта участники делали одно общее произведение, которое в дальнейшем доводилось командой Д. Ю. Лобанова до цельного вида и дарилось от лица академии детским реабилитационным центрам. Так, например, были созданы «мозаичная ёлка», карта России, «мозаичная восьмёрка» («Всемирный женский день») несколько портретов В. В. Путина. Масштабы неуклонно росли. Всё прекратилось лишь с наступлением самоизоляции, связанной с первой волной коронавирусной инфекции в начале 2020 г.

Следующим социальным начинанием Д. Ю. Лобанова стал проект «Город Ангела и Льва». Художник с самого начала продумал стратегию всего долголетнего проекта по развитию нового бренда «Город Ангела и Льва», составил план, обговорил нюансы с юристами и зарегистрировал авторские права на данное словосочетание. Художника интересовала идея соединения в один бренд двух символов Санкт-Петербурга. Основная узнаваемая сторона проекта – авторская графика художника. Проект состоит из трёх основных направлений:

- графика (мерч, открытки, пазлы, шоперы, футболки, календари, книги);
- стрит-арт (росписи на стенах);
- паблик-арт (перформансы с видео и фотодокументацией в Инстаграме [3]).

В разное время в коллективе единомышленников участвовали те же студенты кафедры МДЖ, что помогали с организацией мастер-классов. Позднее присоединилась Полина Починяева. Постепенно росписи на стенах заметили либеральные и оппозиционные СМИ. Выходили статьи в информационных городских изданиях и сюжеты на радиостанциях. Хотя формально созданные коллективом на заброшенных и неухоженных стенах произведения можно назвать стрит-артом, они не содержали протеста. Вещи носили исключительно развлекательный и доброжелательный характер. Сопровождавшие росписи стихи поднимали настроение петербуржцам, уставшим от серого дождливого города.

Постепенно Д. Ю. Лобанов пытался выйти с проектом «Город Ангела и Льва» на контакт с комитетами Правительства города. Главный художник города Комитета по градостроительству и архитектуре не смог увидеть возможности официального внедрения росписей проекта в городское пространство. Однако, со временем удалось выйти на взаимодействие с другими комитетами, как: Комитет по развитию туризма Санкт-Петербурга, Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Комитет по молодежной политике и взаимодействию с общественными организациями, Комитет по печати и взаимодействию со средствами массовой информации. Данные контакты позволяют группе участвовать с мастер-классами в проектах городского масштаба. Как пример – праздники, организуемые Государственной академической Капеллой Санкт-Петербурга (ил. 1, 2).



Ил. 1. Открытие «Петербургского бала» во дворе Государственной академической Капеллы Санкт-Петербурга, 2021 г.



Ил. 2. Мастер-класс для детей во время проведения одного из мероприятий во дворе Государственной академической Капеллы Санкт-Петербурга, 2021 г.

В завершении исследования следует сказать о главном на данный момент масштабном плане художника – о выведении проекта «Город Ангела и Льва» в городской праздник «День хранителей Петербурга» на Дворцовой площади.

Литература

1. *Allcafe* : все рестораны и кафе : [информационный портал]. – URL: <https://spb.allcafe.ru/catalog/primavera/> (дата обращения: 15.02.2022).

2. *Оно же кафе Примавера на Московском* // Tripadvisor : [информационный портал]. – URL: https://www.tripadvisor.ru/ShowUserReviews-g298507-d3769783-r346328266-Del_Mar-St_Petersburg_Northwestern_District.html (дата обращения: 15.02.2022).

3. *Ангел и лев* : [официальная страница группы в Instagram]. – URL: https://www.instagram.com/masterskaya_angel_i_lev/ (дата обращения: 16.02.2022).

4. *Крылов, С. Н.* Педагоги кафедры монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица : пути творчества : монография / С. Н. Крылов. – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. – 374 с. : ил.

5. *Крылов, С. Н.* Дмитрий Лобанов – Художник-монументалист, педагог, создатель интерьеров / С. Н. Крылов // Наука, образование и инновации : сборник статей Международной научно-практической конференции (25 июня 2016 г., г. Томск). В 4 частях. Ч. 4. – Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2016. – С. 148-153.

6. *Пономаренко, С. П.* Художники – преподаватели кафедры монументально-декоративной живописи в настоящее время / С. П. Пономаренко, В. Г. Леканов // Кафедра монументально-декоративной живописи. – Санкт-Петербург : Искусство России, 2011. – С. 70-75.

УДК 73.01/.09:725.945(479)Ermolov

Н. Б. Сёмина

Пятигорск, Россия

Пятигорский государственный университет

**Памятники генералу А. П. Ермолову
в мемориальном пространстве России: история, идеология, эстетика**

В статье сквозь призму российской истории, идеологии и эстетики рассматриваются монументы, посвящённые генералу А. П. Ермолову. Данный подход позволяет глубже осмыслить место памятника как в мемориальном ландшафте города, так и страны. Кроме того, анализируются особенности образно-стилистической трактовки в представлении этой яркой личности – героя войны 1812 г., проконсула Кавказа.

Ключевые слова: А. П. Ермолов, мемориальное пространство, монументальная скульптура, идеология, эстетика

Natalia B. Semina

Pyatigorsk, Russia

Pyatigorsk State University

**Monuments to General A.P. Ermolov
in the memorial space of Russia: history, ideology, aesthetics**

The article examines the monuments dedicated to General A.P. Ermolov through the prism of Russian history, ideology and aesthetics. This approach allows a deeper understanding of the place of the monument in both the memorial landscape of the city and the country. In addition, the article analyzes the features of the figurative and stylistic interpretation in the representation of this bright personality – the hero of the war of 1812, the proconsul of the Caucasus.

Keywords: A. P. Ermolov, memorial space, monumental sculpture, ideology, aesthetics

Жизнь чудная его в потомство перейдет:

Делами славными она бессмертно дышит

В. Жуковский

Наперсник Марса и Паллады!

Надежда сограждán, России верный сын

А. Пушкин

Визуальное искусство (архитектура, скульптура) в городском или парковом ландшафте всегда несёт в себе как значимую информацию о прошлом, так и смыслы, актуализированные в определенный исторический период. Совершенно очевидно, что их интерпретация в контексте идеологии и эстетических представлений может меняться под воздействием политических и

социокультурных трансформаций. С точки зрения государственной политики изучение и сохранение монументальных объектов, являющихся частью культурно-исторического наследия, обеспечивает историческую преемственность поколений и устойчивое развитие социума. Ермоловская тема в скульптуре привлекла наше внимание в качестве примера того, как меняются идеология, стиль и эстетика в воплощении данного образа с конца XIX до начала XXI вв. В связи с этим для нас были важны как место и время установки монументов, так стиль и техники исполнения.

Алексей Петрович Ермолов – известный военачальник, герой Отечественной войны и покоритель Кавказа. В историю Кавказского края А. П. Ермолов вошел как воин и как мудрейший политик и реформатор.

Весомым достижением и достоинством ермоловского периода (1816–1827 гг.) стало практическое создание условий для глубокой научно-исследовательской работы на Кавказских Минеральных Водах, выдающихся учёных и путешественников (Г. Ю. Клапрот, И. О. Адамс, Ф. П. Гааз, А. Б. Цеэ, С. М. Броневский и др.) – теми, кто в своих трудах обосновывает уникальность Вод с точки зрения их лечебной и этнографической природы. Кроме того, благодаря приглашённым итальянским зодчим – братьям Бернардацци, был определен и план вхождения Вод в административное поле России; был задан культурный вектор их развития, определена инфраструктура региона и заложен европейский архитектурный облик главного города Кавказских Минеральных Вод – Пятигорска.

Многогранная деятельность А. П. Ермолова на Кавказе неоднозначно оценивается историками и политиками, однако мирный, культурно-строительный её аспект, без сомнения, можно рассматривать как подвиг созидания.

Избавив Кавказ от работорговли, он укротил раздор между местными князьями, способствовал развитию многих городов.

Город Грозный (станция Грозная) обязан своим рождением генералу А. П. Ермолову. В Грозном за его короткую историю было установлено два памятника Ермолову.

Первый – в 1881 г., в непосредственной близости от землянки, где скромный полководец и проконсул Кавказа проживал перед началом строительства крепости Грозная в 1818-м г. Бюст генералу, подаренный командующим войсками Кавказского военного округа А. М. Дондуковым-Корсаковым (работа А. Л. Обера), возвели на каменный постамент рядом с превращенной в музей землянкой. Мемориальная надпись на большой чугунной плите свидетельствовала о том, что здесь в начале XIX в. служил генерал Ермолов, основавший город. Памятник по-военному лаконичен и скромен подобно самому Ермолову. Инициаторами установки этой композиции были русское воинство в лице офицеров, солдат и казачества. В первый раз памятник генералу снесли в начале 1920-х гг. Бюст демонтировали по указке городских властей в соответствии с ленинским указом о ликвидации всех памятников «воздвигнутых в честь царей и их слуг, и не представляющих интереса ни с исторической, ни с художественной стороны» [1, с. 95–97].

Насильственный отрыв от исторических, общекультурных и эстетических традиций имел тяжёлые последствия для всей страны. Многие из мемориально-культурного наследия России исчезло безвозвратно. Однако в местном музее удалось сохранить важный элемент грозненской скульптурной композиции – бюст.

Спустя почти тридцать лет, после сталинской депортации чеченцев и ингушей в 1944 г., личность генерала Ермолова, жёсткого борца с горцами, снова оказалась востребованной. Советским руководством решено было безотлагательно восстановить грозненский памятник, что и осуществили в 1949 г. Пригодились как сохранившиеся старые фото, так и уцелевший музейный бюст. Монумент просуществовал до перестроечного 1989 года и был снесён «под давлением общественности» (ил. 1, 2, 3).



Ил. 1. А. П. Ермолаев –
А. Л. Обер, Грозный,
1881 г.



Ил. 2. А. П. Ермолаев –
Н. Ф. Санжаров, Ставрополь,
1998 г.



Ил. 3. А. П. Ермолаев – А. Л. Обер
(оригинал), Г. П. Мясников (реплика),
Ливны, 2012

Справедливо замечание исследователя С. Л. Дударева в отношении этого факта: «Местным русским (шире – русскоязычным – здесь и далее – прим. автора) населением он воспринимался не только как памятник основателю города, но и как символ русского присутствия. Его ликвидация (как и последовавшее затем свержение памятника В. И. Ленину) маркировала собой скорый массовый исход «русскоязычных» из Чечни» [2, с. 220].

Казалось бы, ермоловская тема в монументальной скульптуре должна была уйти в прошлое как в свете трагической утраты великой страны, так и последующих событий, связанных с вооружёнными конфликтами в Чеченской республике.

Однако в конце 1990-х гг. начался новый этап мемориализации личности генерала А. П. Ермолова, что, по мнению Ю. Ю. Клычникова, объясняется запросом на примеры героических личностей, способных на подвиги во славу единства страны, когда «в результате паралича российской правовой системы Северный Кавказ захлестнула волна насилия и бандитизма» [4, с. 156]. Заметим, что инициатива возведения монументов, посвящённых А. П. Ермолову, исходила прежде всего «снизу»: от казачества, военных и местных жителей. На их денежные средства и пожертвования были установлены новые памятники, и их немало: бюст в Ставрополе (1998), памятник в Минеральных Водах (2008), скульптура на коне в Пятигорске (2010), бюст «вечного шефа Терского казачьего войска» в селе Степном Ставропольского края (2017), бронзовые бюсты на Аллеях славы в Можайске (2016) и Астрахани (2017). С 2008 г. в рамках социального проекта «Аллея российской славы» на территориях кадетских корпусов и воинских частей стали устанавливать бюсты выдающимся личностям в истории России, среди которых есть и генерал А. П. Ермолов (например, Казачий кадетский корпус имени Данилы Ефремова в Аксае Ростовской области (2011), Кадетская школа имени генерала А. П. Ермолова в Ставрополе (2012), 51-й гвардейский парашютно-десантный полк имени Дмитрия Донского в Туле (2019) и др.). В год 200-летия победы России над Наполеоном было открыто сразу несколько монументов, посвящённых герою Отечественной войны 1812 г. Алексею Петровичу Ермолову: памятники в Орле и московском районе Коньково, бюсты в Краснодаре и Ливнах [6, с. 66]. Таким образом, уже сама география, связанная с биографией, местами подвигов и славы этого выдающегося человека, а также само перечисление установленных памятников, подтверждают актуализацию этого запроса. Вместе с тем, количество объектов в данном случае не всегда соответствует их качеству. Наше внимание привлекли работы, прежде всего ориентированные на глубокое осмысление и проработанность важнейших элементов классической монументальной эстетики, определяющих мастерство художника: концептуальное и композиционное решение, выразительность пластического образа и включённость его в ландшафт.

Исходя из этого, остановимся на нескольких памятниках генералу А. П. Ермолову, созданных в период с 1998 и по 2012 гг. Монумент работы ставропольского скульптора Н. Ф. Санжарова (1998) выполнен в классической традиционной стилистике (ил. 1). Скульптор, на наш взгляд, точно воссоздал образ А. П. Ермолова. Он выглядит уверенным в себе, мужественным, беспощадным к врагам полководцем. Данная работа – знак благодарности и уважения к личности генерала. Особенно важной является роль А. П. Ермолова в истории Ставрополя. Как когда-то императрица Екатерина II поспособствовала основанию Ставрополя из крепости, так и А. П. Ермолов впоследствии сделал из уездного города столицу большой Кавказской области. Динамику и внушительность этой композиции придает бронза, а изящную роскошь – тёмно-бордовый цвет гранита, из которого был сделан постамент. Простота и ясность классики органично сочетается с парковым

ландшафтом города. Убедителен образ, соответствующий меткому грибоведскому определению – «сфинкс новейших времен» [5, с. 23]. Скромный монумент в Ливнах, установленный в 2012 г., интересен стремлением скульптора Г. П. Мясникова напомнить о грозненском монументе максимально бережным воспроизведением оберовского портрета.

В 2008 г. Г. П. Мясников представил и другого Ермолова – величественного и властного.

Памятник в Минеральных Водах считается самым большим монументом, созданным в честь А. П. Ермолова. Скульптура, изображающая военачальника в полный рост, была отлита из бронзы, её высота 2,85 метра, установлена на трехметровый гранитный пьедестал. Удачно выбрано место для этого монумента: возле Покровского собора в сквере «Надежда», недалеко от федеральной трассы «Кавказ». Мясниковский Ермолов, располагаясь между православным храмом и широкой дорогой, олицетворяет единство веры и сложного жизненного пути.

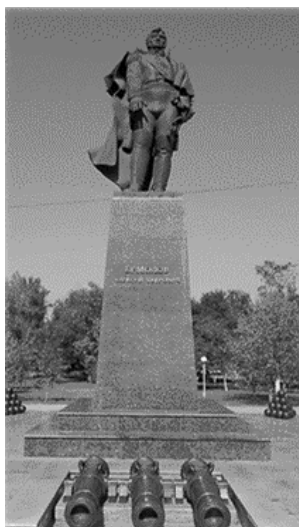
В концепции Мясникова ермоловский образ исполнен величия и достоинства, и в то же время более романтичен, чем пафосен. Лаконичность и строгость пьедестала дополняет симметричная композиция из пушечных стволов и ядер. Портретное сходство ливненского и минераловодского портретов очевидно, что подчёркивает историческую преемственность в понимании этого героического характера.

В создании памятника принимали участие более 300 предприятий, организаций и людей, представляющих разные регионы страны. Памятник сооружён на народные средства, собранные трудами Минераловодского отдела ТКВ под руководством атамана О. Губенко. По словам атамана Минераловодского отдела ТКВ Олега Губенко, «памятник Ермолову – это памятник всенародный» [7].

Два конных монумента, посвящённых проконсулу Кавказа, выполнены скульптором Р. Р. Юсуповым с разницей в два года (2010 г. – Пятигорск, 2012 г. Орёл).

Полагаем, что работам Р. Р. Юсупова свойственна некоторая вторичность, подражательность высоким образцам (Ермолов в Пятигорске – как реплика образа Пётра I работы К. Б. Растрелли, Ермолов в Орле – Медного всадника Э. М. Фальконе). Возможно, это продиктовано отсылкой к масштабу личности императора и его роли в истории страны. Отметим двойственность в трактовке образа Ермолова: пятигорский статичен, орловский – динамичен. Ермолов в Пятигорске в отличие от монумента в Орле не запечатлен на вздыбленном коне; он предельно сдержан и вместе с тем величествен, и выразителен. Полководец прямо сидит в седле, показывая рукой на Эльбрус: «Хочу, чтобы имя мое стерегло страхом наши границы крепче цепей и укреплений» [3]. Скульптурные композиции такого типа обычно создавались в расчете на большое пространство, будь то форум либо городская площадь. Характерный образ Ермолова масштабен, но при этом органично вклю-

чен в историческое пространство лермонтовского квартала и знакового комплекса «Вечный огонь». Пятигорский Ермолов – уверенный в себе герой, сочетающий качества и победителя, и просветителя (ил. 4, 5, 6).



Ил. 4. А. П. Ермолаев –
Г. П. Мясников,
Минеральные воды, 2008 г.



Ил. 5. А. П. Ермолаев –
Р. Р. Юсупов,
Пятигорск, 2010 г.



Ил. 6. А. П. Ермолаев –
Р. Р. Юсупов,
Орел, 2012 г.

Однако установка этого монумента вызвала неоднозначную реакцию со стороны представителей кавказских народов, видящих в фигуре генерала прежде всего жестокого захватчика и тирана. Откликом на это стали слова атамана Горячеводского отдела Терского казачьего войска В. Поматова: «Мы ставим не памятник генералу Ермолову-покорителю Кавказа, а памятник генералу Ермолову, который строил город Пятигорск, который его основывал. Это наш национальный герой» [8]. Подтверждением этому также является надпись на изысканном ампирином картуше, украшающем фронтальную часть постамента.

Памятник в Орле (родине генерала А. П. Ермолова) стал важным смысловым центром города. Масштабность и композиционный замысел, по словам скульптора Р. Р. Юсупова, «потребовали полной перепланировки самой площади». Чтобы находящиеся рядом памятники Лескову и Ермолову не конфликтовали в городском пространстве, Ермолов будет отделен зелеными насаждениями и как бы изолирован от своего «соседа» [9].

Сегодня внушительный монумент доминирует над площадью и сквером, и виден издалека, сразу притягивая взгляд. Ведь высота полной композиции составляет почти 10 метров: генерал на коне – 5,5 м; постамент – 4 м. Фигуры выполнены из бронзы, а постамент – из гранита. Скульптор взял за основу парадный портрет героя войны 1812 года, выполненный художником Д. Доу для Галереи в Зимнем дворце, посвященной Отечественной войне.

Анализ ермоловской темы, воплощённой в российской монументалистике заявленного периода, позволяет сделать следующие выводы:

- работы скульпторов Н. Ф. Санжарова, Г. П. Мясникова, Р. Р. Юсупова позволяют оценить как масштаб личности генерала Ермолова, так и осмысление его роли на разных этапах отечественной истории;
- все памятники выполнены в классической академической манере и объединены идеей значимости и величия личности генерала А. П. Ермолова и исторической преемственности;
- рассмотренные в статье монументы обеспечивают единство культурно-эстетического содержания среды, синтез городского и паркового ландшафта.

Литература

1. *Декреты Советской власти*. Том II : 17 марта – 10 июля 1918 г. – Москва : Гос. изд-во политической литературы, 1959. – С. 95–97.
2. *Дударев, С. Л.* Российские историко-культурные памятники на Северном Кавказе в XIX - начале XX вв. – Ставрополь: Изд-во Печатный Двор, 2017. – 336 с. : ил. : [рецензия] / С. Л. Дударев, Д. С. Ткаченко // Гуманитарные и юридические исследования. – 2019. – № 2. – С. 217-222.
3. *Записки русского генерала* : предписание генерала Ермолова генерал-лейтенанту Вельяминову от 22 декабря 1819 г. // АКАК. – Тифлис, 1875. – Т. 6, Ч. 2.
4. *Клычников, Ю. Ю.* Люди-символы: мемориализация событий первой половины XIX столетия на территории Кавказских Минеральных Вод / Ю. Ю. Клычников // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : сборник научных статей / отв. редактор И. И. Горлова. – Москва, 2021. – С. 150–158.
5. *Попова, О. И.* А. С. Грибоедов в Персии, 1818–1823 гг. : (по новым документам) : с 10 рис. и 3 автографами в тексте / предисл., пер. и примеч. О. И. Поповой. – Москва : Жизнь и знание, 1929. – С. 23.
6. *Салчинкина, А. Р.* Памятники командующим Отдельным Кавказским корпусом в рамках практики монументальной коммеморации // Общество : философия, история, культура. – 2021. – № 10 (90). – С. 65-68.
7. *Близнюк, Н.* Памятник генералу Ермолову открыли в Минеральных Водах // Ставропольская правда : [сайт]. – URL: https://stavpravda.ru/20081007/Pamyatnik_generalu_Ermolovu_otkryli_v_Mineralnyh_Vodah_33424.html (дата обращения: 10.11.2021).
8. *Костенко, Е.* Памятник генералу Ермолову в Пятигорске до сих пор вызывает противоречивые мнения / Е. Костенко, Е. Селезнева // Кавказский узел : [сайт]. – URL: <https://www.kavkaz-uzel.eu/articles/178797/> (дата обращения: 10.11.2021).
9. *Юсупов, Р.* Генерал Ермолов прибыл в Орел / Р. Юсупов ; записал А. Сасин // Орловская правда. – 2012. – 22 мая. – С. 5. – Интервью с автором памятника Р. Юсуповым о работе над монументом.

УДК 7.038.4:730(73-41)

О. Ю. Свиридова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Христо Явашев и Жанна Клод.
Непривычное современное искусство**

Данная работа посвящена творчеству одной из самых ярких пар 20-го столетия: Христо Явашеву и Жанне Клод. Их монументальные и эпичные работы трогали даже самых равнодушных к искусству зрителей. Их творчество отличается не только масштабностью, преданностью своему делу, но и крайне маленьким временным промежутком жизни работ. На примере грандиозных инсталляций было рассмотрено, каким может быть монументальное искусство, когда за него берутся художники с нестандартным мышлением.

Ключевые слова: Христо и Жанна Клод, обернутый Рейхстаг, современное искусство, исчезающее монументальное искусство, художники современности, «Триумфальная арка. В обертке»

Olga J. Sviridova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Hristo Yavashev and Jeanne Claude.
Unusual Modern Art**

This work is dedicated to the work of one of the brightest couples of the 20th century: Hristo Yavashev and Jeanne Claude. Their monumental and epic works touched even the most indifferent to the art of the audience. Their work is distinguished not only by its scale, dedication to their work, but also by the extremely small time span of the life of the works. Using the example of grandiose installations, it was considered what monumental art can be when artists with non-standard thinking take up it.

Keywords: Christo and Jeanne Claude, wrapped Reichstag, contemporary art, disappearing monumental art, contemporary artists, «Arc de Triomphe. In the wrapper»

Грандиозные по своему масштабу и значению, инсталляции Христо и Жанны-Клод стоят на пересечении скульптуры с искусством живописи и архитектуры. Работы этой пары трогают даже зрителей, далеких от современного искусства, а история творческого союза дает поверить в силу любви.

Христо Явашев и Жанна-Клод де Гийебон родились в один день – 13 июня 1935 г.: он в Болгарии, она в Марокко. Они встретились словно по зову

судьбы, когда мать Жанны приглашает для написания своего портрета художника-эмигранта, которым и был Христо. Они быстро находят общий язык. Девушка учит молодого художника французскому, а он ее – истории искусств. Жанна-Клод Мари Денат, родом из французской военной семьи, благодаря родителям смогла поучиться в разных школах Франции и Швейцарии. Они были двумя противоположностями: он – мечтатель, она – загадочная образованная девушка, которая называла его «Дон Кихот». Вместе они создали успешный творческий дуэт, ставший одним из символов двадцатого века.

Они станут крепким дуэтом и будут творить сообща на протяжении 50 лет с момента первой встречи, и разлучит их только смерть Жанны в 2009 г. Чтобы лучше представить эту пару, стоит отметить, что, в отличие от большинства проектов современных художников, которые щедро спонсируют разного рода фонды и гранты, Христо и Жанна-Клод всегда поддерживали свои проекты самостоятельно, не принимая спонсорство [4].

Это поистине яркие представители монументального искусства. Опираясь на терминологию и понятие монументального искусства, необходимо пояснить, что вне зависимости от того, что представляет собой монументальное произведение (памятник, фонтан, декоративный рельеф, роспись и т. д.), оно должно быть вписано в пространственное окружение; что еще немаловажно – воздействовать на эмоциональное восприятие зрителя. Род изобразительного искусства, произведения которого отличаются значительностью идейного замысла, имеют крупный масштаб соотношения их формы с окружением, создаются для конкретной архитектурной среды и выступают пластической или смысловой доминантой архитектурного ансамбля [1].

Важно различать понятие «монументальное искусство» от монументальности в искусстве. Монументальность – это масштабность, величественность образов, несущих глубокое идейное содержание. Благодаря тому, что она родственна эстетической категории возвышенного, монументальность может проявляться не только в изобразительном искусстве, но и в произведениях литературы, музыки, театра и т. д.

Относительно творчества этого дуэта данное определение представляется более чем точным. Исключением является лишь то, что, как правило, для монументального искусства характерна определенная постоянная среда бытования, работы же Христо и Жанны-Клод выходят за привычные рамки, вписывая свои проекты в архитектурный и природный ансамбль лишь на короткий срок.

Христо и Жанна-Клод стали делиться своим творчеством с обществом в 1961 г., через три года после встречи в Париже. Изначально это были инсталляции небольшого масштаба. В 1962 г. молодой и увлеченный своими идеями дуэт строит баррикаду из нефтяных бочек на одной из самых узких улиц Парижа. Художники переживали, что начнется Третья мировая война, и эта акция стала протестом художников против возведения Берлинской стены и воплощением их опасений. Также в начале пути Христо упаковывает в полиэтилен все, что попадет под руку [2].

В своих работах художники делают ставку на монументальность и в процессе развития своего творчества стремятся упаковать целые здания и

природные объекты, к примеру, мост Пон-Неф в Париже, побережье в Сиднее или острова в Майами. Поражают объем планов и используемых материалов, а также сложность реализации их проектов. С целью обертки объектов используются огромные полотна, чаще всего белого цвета, отсылают зрителя к уже знакомому ему классическому искусству, в котором ведущую роль играют многослойные драпировки. Кроме того, важным моментом является и то, что ткань напоминает о конечности и хрупкости любого произведения искусства.

В некоторых случаях, как, например, с мостом Пон-Неф в Париже или с Рейхстагом в Берлине, живой интерес к проекту сохранялся на протяжении многих лет. Особенность этих проектов заключается в том, что они создают свою особую энергию, генерируют собственные взаимоотношения с огромным количеством людей. Они вовлекают общественность – политиков, зрителей, людей, которые помогают им реализовывать эти идеи. Это всегда результат труда большого количества вовлеченных активистов и никогда – только лишь совместной работы Христо и Жанны Клод.

Проект по обертыванию Рейхстага, согласно первоначальному замыслу, должен был виднеться с западной и восточной части разделенного Берлина. Но на согласование у художников ушло несколько десятилетий. Проект был завершён в июне 1995 г., когда Берлинская стена уже пала. 24 июня 1995 г. 90 альпинистов и 120 монтажников окутали серебристой тканью и синими веревками, подчеркивая особенности и пропорции внушительной конструкции. Здание стояло обернутым в течение 14 дней, впоследствии все материалы были переработаны [3].

Творчество этой пары имеет настолько глубинный смысл, что поначалу зритель может над ним не задуматься. Они влияют на массы, на государства, политику, в каком-то смысле. Примером опять-таки может служить «Обернутый Рейхстаг» в Берлине, являющихся одним из самых ожидаемых и значительных проектов этой пары. Он был осуществлен спустя 25 лет, после изначальной задумки, в 1995 г. Рейхстаг воплощает собой единственную структуру, которая находилась под юрисдикцией американцев, французов, британцев, советов и двух Германий; это символическое место встречи западного и восточного блоков. Вот почему идея обернуть Рейхстаг стала прецедентом и до сих пор вызывает страстные дебаты об искусстве в парламенте. Но бесспорно, именно благодаря художникам на здание обратили внимание, и после десятилетий, в течение которых оно было своего рода мавзолеем, отправилось на реконструкцию [4].

Серебристая ткань развевается в такт ветру, создавая момент единения мира. Да, тема драпировки не новая в искусстве, это делали в древности египтяне, римляне, художники времен ренессанса. Важный момент, как пара использует и показывает эту драпировку. В отличие от художников и скульпторов прошедших столетий, они используют настоящую ткань, а не ее образ в камне, мраморе, бронзе и т. д. Их работы действительно дышат, двигаются по направлению ветра, позволяя зрителю увидеть, как меняется, развивается, живет ткань при разных условиях.

Конечность существования – одна из ведущих тем творчества этой пары. Как уже было описано ранее, каждый из проектов не стоит дольше двух недель. Это добавляет работам осязаемую уникальность и неповторимость. Они есть сейчас, но с течением времени их не будет, проекты никогда не повторяются. Ничего подобного больше никогда не произойдет. Никогда не будет других «Зонтиков» или «Окруженных островов», потому что это неповторимые по своей уникальности явления. Они соединяют в себе все усилия художественного дуэта. Это можно рассмотреть на примере работ вроде «Рейхстага», «Зонтиков» или «Бегущей Изгороди». Они единственны и неповторимы, и такие проекты невозможно встретить больше ни у одного художника. Жанна-Клод на вопрос о конечности существования их работ приводила аллегорию с радугой: человек никогда не отложит момент посмотреть на нее, так как радуга может быть видна в течение несколько минут, или и того меньше. Так же происходит и с масштабными инсталляциями пары. У зрителя нет возможности отложить просмотр новой инсталляции, поскольку она ограничена по времени.

Возможность прикоснуться к созданному – еще одна яркая черта этой пары. Этот момент всегда продумывается заранее, поскольку люди должны иметь возможность стать частью художественного процесса. Несмотря на то, что Христо в интервью всегда помечает, что они создают эти масштабные инсталляции для себя, они всегда так или иначе думают о том, что люди должны прочувствовать идею в полном объеме. К этому пункту добавляется и то, что каждый из проектов имел свободный вход, чтобы люди точно могли стать частью художественного процесса. В своих интервью художники неоднократно говорят, что для них большое значение имеет опыт прогулки, взаимодействие людей с инсталляциями. Христо и Жанна-Клод делают все для глубокого изучения и проживания работы зрителем. Это и делает их творчество уникальным [2].

Их работы наполнены духом свободы, жизни, желанием выходить за рамки общественного мнения. Это очень четко прослеживается и в отношении к судьбе работ по истечению их срока. Художники никогда не продают свое творчество, не принимают спонсорство, какие бы большие суммы им не предлагали. Стремлением к свободе объясняется и тот факт, что они создают проекты исключительно на собственные доходы от продажи эскизов и прототипов проектов, чтобы не зависеть от спонсоров и меценатов. Все места под проекты Христо и Жанна-Клод арендуют на время осуществления экспозиций [3].

Последним и уже посмертным проектом пары стала обернутая Триумфальная арка на площади Шарль де Голль в Париже. Этот проект был задуман еще в конце прошлого века, но реализовать который удалось лишь в сентябре 2021 г. О сопричастности стоит отметить еще и то, что руководители проекта «Триумфальная арка. Обернутая» позаботились о том, чтобы в условиях пандемии как можно больше людей смогли приблизиться к создающейся истории, виртуально. Проекту посвящен отдельный сайт, где в течение двух недель можно было наблюдать не только за его рождением, но и жизнью проекта. В прямом эфире 24 часа в сутки камеры видеонаблюдения

транслировали миру творение художников, украшающее площадь Шарль де Голль. Сейчас сайт работает в стандартном режиме, и любой желающий может проследить все этапы создания уже исчезнувшей работы. В данном случае это тоже история о сопричастности людей, про возможность стать частью эпохи, пусть и на расстоянии [5].

Творчество этой пары уникально. Оно цепляет своей искренностью даже самого скептического зрителя. На первый взгляд, можно задаться вопросом: что особенного в этих арках, тропинках и обертке из ткани, но изучая и углубляясь в истоки, можно сделать много открытий о том, каким может быть искусство в его современном виде. Не лишним будет задуматься о том, что все проекты этих авторов ждали реализации и создавались годами и десятилетиями, что требовало колоссального терпения в условиях сильнейшей бюрократии и бесконечных отказов в реализации проектов.

В целом, работы Христо Явашева и Жанны-Клод по праву можно назвать самыми яркими в двадцатом столетии. Их творчество такое же яркое, смелое, запоминающееся, как и сама пара. Они внесли в современное монументальное искусство возможность зрителю стать частью ускользающего творческого процесса, стать частью яркой истории любви к своему делу, к партнеру, к жизни и свободе. Они дали зрителю не просто возможность прикоснуться к своему творчеству, но и стать его полноценным героем, способным мыслить, пропускать идеи через себя, анализировать и открывать для себя новые грани этого удивительного и разнообразного мира.

Научный руководитель – доцент Шкандрий Н. Я.

Литература

1. *Ильина, Т. В.* Введение в искусствознание : учеб. пособие для студентов вузов / Т. В. Ильина. – Москва : АСТ : Астрель, 2003. – 206 с.
2. *Интервью Христо и Жанны-Клод* : «Все наши работы приглашают зрителя к взаимодействию» // Дискурс : [художественно-аналитический журнал]. – URL: <https://discours.io/articles/culture/intervyu-hristo-i-zhanny-klod-vse-nashi-raboty-priglashayut-zritelya-k-vzaimodeystviyu> (дата обращения: 12.11.2021).
3. *Белоголовский, В.* Искусство Христо и Жан-Клод // Архи.ру : [сайт]. – URL: <https://archi.ru/press/world/192/iskusstvo-hristo-i-zhan-klod> (дата обращения: 12.11.2021).
4. *Рейхстаг воскрес* : Работы Христо и Жанны-Клод // Bird In Flight : [Интернет-журнал]. – URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190418-christo-and-jeanne-claude.html (дата обращения: 16.10.2021).
5. *Христо и Жанна Клод* : [официальный сайт]. – URL: <https://christojeanneclaude.net/> (дата обращения: 12.11.2021).

Памятник Бузлуджа – камень за камнем и шаг за шагом

Памятник Бузлуджа является одним из самых знаковых и значимых зданий послевоенного модернизма в Болгарии и Европе. Цель статьи – проследить пути восстановления памятников из прошлого. Бузлуджа был построен как символ коммунизма, но после окончания режима он стал символом перехода к демократии. За последние 30 лет он был ограблен и брошен, как и многие другие здания, возведенные в этой части огромного нелюбимого наследия XX-го века. Сегодня Бузлуджа является символом конфликта между людьми с разными взглядами на недавнее прошлое.

Ключевые слова: памятник, восстановления, монументальное искусство

Darina N. Dobрева
Varna, Bulgaria
Technical University of Varna

The Buzludzha Monument – stone by stone and step by step

The Buzludzha Monument is one of the most iconic and significant buildings of post-war modernism in Bulgaria and in Europe. The aim of the article is to trace the ways of restoring the monuments of the past. Buzludzha was built to be a symbol of communism, however after the end of the regime, it became a symbol of the transition to democracy. In the intervening years it has been looted and abandoned as have many other buildings erected during this part of the vast unloved heritage of the 20th century. Today it is a symbol of a conflict between people holding different views about the recent past.

Keywords: monument, restoring, monumental art

Монументальное искусство в Болгарии развивается сильнее всего в 50-х годах XX в. В первые годы авторы акцентировали свое внимание на архитектуре – в мощных эклектичных «сталинских» зданиях, которые были аллюзией на Ренессанс и Барокко. Именно в этот период не так много места для монументального искусства. Оно заняло свою авторитетную позицию после известного Апрельского пленума 1956 г., когда идея синтеза искусств стала более привлекательной.

Объектом представленного доклада является монументальное искусство как инструмент идейно-художественного воздействия на современное болгарское общество. Предмет фокусируется на попытках реставрации памятника Бузлуджа.

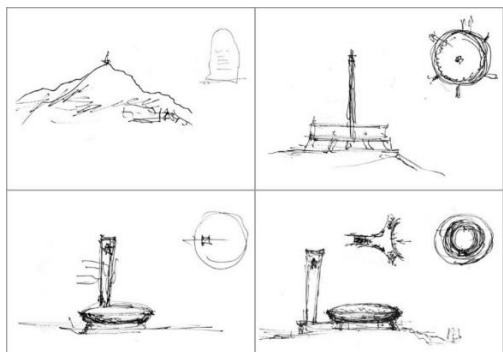
Цель исследования связана с активизацией общественного интереса к стремительно разрушающемуся монументу, который раскрывает генезис социалистических памятников и является одним из символов болгарского культурного наследия. Для достижения цели были решены следующие задачи:

- Проанализированы интервью архитекторов и скульпторов (монументалистов), которые участвовали в проектировании и строительстве монумента.

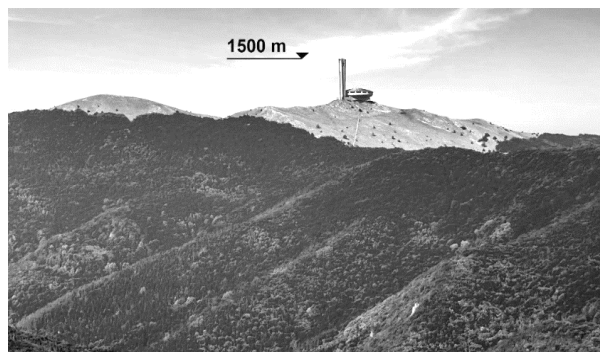
- Проведено собственное исследование среди молодых людей относительно их осведомленности о памятнике Бузлуджа.

- Анализ возможностей реставрации монумента.

Краткая ретроспекция. Памятник Бузлуджа является частью национального парка-музея «Шипка-Бузлуджа», объявленного историческим и архитектурным заповедником (ГГ, т. 97, 1978). Дом-памятник представлен куполообразным зданием и 70-метровым двойным пилоном. На верхней части пилон, с его широких сторон, установлены 2 неправильных пятиугольника (внешне они выглядят как единый пятиугольник) размером 6,5x12 м. Торжественный зал в здании имеет диаметр 42 м и высоту 14,5 м и украшен мозаикой общей площадью 550 м². Мозаики воссоздают борьбу БКП и строительство социалистического общества. Зал окружен коридором, по которому расположены 14 композиций, отражающих мирный труд. Формирование организовано из 6 колонн с кольцеобразным объемом, в середине которых возвышается пилон с пятиугольником на вершине.

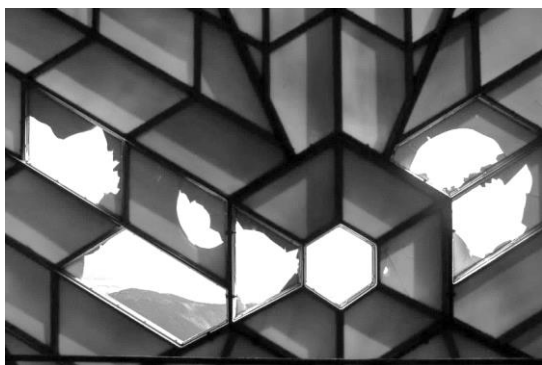


Ил. 1. Эскизные этапы при построении памятника арх. Георгия Стоилова



Ил. 2. Высота и расположение монумента

Выбор стиля в значительной степени коррелирует с растущей во всей Европе популярностью *брутализма*, в то же время вид здания также содержит элементы *модернизма и античной имперской архитектуры* Рима [3, 4]. Он возведен из чистых форм и гладких поверхностей, а выбранными материалами являются бетон, сталь и стекло. Объемно-пространственное решение состоит из трех основных элементов [1, 2]. Главный объем памятника – это куполообразная конструкция, которая, по мнению многих, напоминает тарелку. Здание было спроектировано так, чтобы выдерживать суровые погодные условия. Форма объема обтекаема и позволяет пропускать воздушные потоки около нее, не создавая конструктивной опасности [4, 5].



Ил. 3. Современный вид полуразрушенных пятиугольников



Ил. 3. Мозаики с отсутствующими кубиками, которые напоминают защитную маску против Covid-19

Интерьер Дома-памятника БКП спроектирован так, чтобы производить величественное ощущение. Огромный торжественный зал размещается в основном объеме здания, а вокруг него развивается кулуар, обрамленный огромными панорамными оконными отверстиями. Под ним спроектированы служебные помещения и небольшие по площади помещения.

В течение многих лет памятник рушится из-за того, что его не обслуживают, а также из-за природных явлений, но он по-прежнему пользуется туристическим и голливудским интересом. Молодое поколение болгар ассоциирует памятник с кинокадрами голливудского экстерьера (45% из числа опрошенных), 35% связывают его название с чем-то старым и забытым, а более 15% не могут дать никакой информации по этому вопросу.

Таблица 1. Сравнительная характеристика материалов и ресурсов, связанных с памятником

№	Ранее	Сегодня
1	70 000 тонн бетона	Прочная деревянная конструкция
2.	3000 тонн стали	Стабильный текстиль для панно
3.	40 тонн стекла	Расположение мозаик на 1000 кв. м
4.	900 кв. метров мозаики	Восстановление 10 мозаик в общем из 14
5.	42 цвета; 18 месяцев; 60 мастеров; 7 лет	5–7 тыс. лв за мозаику
6.	Дарения обычных граждан и труд солдат «Строительных войск»	Дарения – 2 муниципалитета; фирмы, частные, реставраторы и строители; 10 личностей

В таблице 1 сопоставлены этапы строительства и попытки реставрации популярного монумента. Для его возведения потребовалось 7 лет, в то время как для реставрации необходимо более 30 лет. Строительство стоило 14 186 000 лв., а для полного восстановления требуется около 35 млн. левов.

Судьба и реставрация сегодня. Восстановление всего памятника – трудно осуществимая задача как с финансовой, так и с экспертной точки

зрения. По этой причине решено сохранить мозаику из интерьера монумента. Выполняются следующие действия в очень сложных погодных условиях – при скорости ветра 120 км/ч:

- покрытие мозаики навесом из древесного материала в 2019/2020 гг. для того, чтобы избежать новых разрушений, а также циклов замерзания и оттаивания воды внутри структуры мозаики, которая является одним из самых разрушительных процессов, приводящих к потере их значительных частей;

- ограничение доступа к мозаикам специальным покрытием из-за отсутствия крыши;

- обеспечение недостающими тессерами (мозаичными кубиками), которые должны составить 2,5 млн. штук;

- обработка сохранившихся мозаичных кубиков защитным покрытием;

- обеспечение специалистами, усыновителями мозаик и добровольцами из Национальной художественной академии – София; из Технического университета – Мюнхен; из Университета Искусств в Берне и НПО «Диадраси» из Афин, Фонда «Гети», Фонда «Проект Бузлуджа» и пр.;

- открытие здания для посетителей.

Для выполнения этой задачи было выиграно более 10 проектов, организованы десятки кампаний, концертов, установлены личные контакты с местными и иностранными специалистами, которые являются ведущими в этой области.



Ил. 4. Современный вид тарелки



Ил. 5. Команда специалистов

Основные выводы заключаются в следующем:

- Памятники, принадлежащие к национальному и культурному наследию, в первую очередь должны быть защищены государством, а затем иностранными фондами.

- Необходимо инвестирование в образование специалистов, тесно связанных с рассматриваемой нами областью.

- Мозаики, полотна, граффити и скульптуры необходимо сохранять *in situ*.

- Необходим прочный синтез между государством и обществом, чтобы запечатать идентичность и память нации, что позволит избежать агонизации культуры.

В заключение следует сказать, что для опровержения максимы «построен народом, разрушен народом» необходимо общими усилиями, исключаящими этнические, религиозные и политические барьеры и границы, трансформировать исторические монументы Болгарии в национальные музеи, где история и современность находят точку пересечения.

Литература

1. *Илиев, Р.* Отражение на 1300-годишнина на България в паметниците на монументалното изкуство // Център за семиотични и културни изследвания : [сайт]. – 2015. – URL: <http://cssc-bg.com/downloads/articles/CSSC%20Radoslav%20Iliev%201300.pdf> (посетено на 23.11.2021).

2. *Нагледната агитация* : [сб. статии] / състав. А. Марков. – София, 1976. – 164 с.

3. *Михов, Н. А.* Forget your past : монументалните паметници от времето на комунизма / Никола А. Михов. – Пловдив : Жанет 45, 2012. – 111 с.

4. *Мърхов, Г.* Паметникът на Бузлуджа – недвижима културна ценност // STROIINFO : гласът на архитектурата : [сайт]. – URL: <https://stroinfo.com/istoriyata-na-buzludzha/> (дата обращения: 20.01.2021).

5. *Рибаров, Т.* Юбилеят на 13-вековна България / Т. Рибаров. – София, 1981.

6. *Труфешев, Н.* Монументалните изкуства и архитектура в България / Н. Труфешев. – София : Техника, 1968. – 286 с.

7. *Труфешев, Н.* За монументалното изкуство / Н. Труфешев. – София : Бълг. художник, 1969. – 108 с.

8. *Труфешев, Н.* Архитектурно-скулптурният паметник в България : худож. образ, критерии, оценка, теория, практика : изследване / Н. Труфешев. – София, 1981. – 367 с.

9. *Започна реставрация на соцмозайките на летящата чиния на Бузлуджа* // OFFNews : [сайт]. – URL: <https://offnews.bg/obshtestvo/zapochna-restavratsia-na-sotcmozajkite-na-letiashtata-chinia-na-buzlud-760131.html> (посетено на 22.11.2021).

Интервюта

Интервю с проф. Валентин Старчев, проведено от Радослав Илиев на 20.02.2014 г.

Интервю с проф. Крум Дамянов, проведено от Радослав Илиев на 03.02.2014 г.

Интервю с арх. Димитър Кръстев, проведено от Радослав Илиев на 22.02.2014 г.

Интервю с проф. Борис Гондов и арх. Росица Гондова, проведено от Радослав Илиев на 10.03.2014 г.

Интервю с д-р Росица Събева, проведено от Радослав Илиев на 31.03.2014 г.

Роль скульптуры в садово-парковом искусстве на примере малых архитектурных форм Ленинградской области

Ключевым вопросом данной статьи является исследование значения скульптуры в формировании современного ландшафта в Ленинградской области. Дается характеристика садово-паркового искусства. Проведено исследование видов современной декоративной скульптуры, её дизайна и первых произведений скульптуры для садов и парков мира. На примерах рассматривается влияние материалов на формообразование и выразительность современного художественного образа, на его эстетический уровень при создании объекта дизайна, их преимущества и недостатки. Исследуются причины разрушения целостного и выразительного образа современного ландшафта.

Ключевые слова: садово-парковое искусство, скульптура, наследие

Olga Yu. Yurieva

Saint Peterburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The role of sculpture in gardening art on the example of small architectural forms of the Leningrad region

The key issue of this article is the study of the importance of sculpture in the formation of the modern landscape in the Leningrad region. The characteristic of landscape gardening art is given. A study of the types of modern decorative sculpture, its design and the first works of sculpture for the gardens and parks of the world was carried out. Using examples, the author examines the influence of materials on the shaping and expressiveness of a modern artistic image, on its aesthetic level when creating a design object, their advantages and disadvantages. The reasons for the destruction of the integral and expressive image of the modern landscape are investigated.

Keywords: gardening art, sculpture, heritage

Ландшафтный дизайн – искусство планировки и разбивки садов и парков; подборки, размещения и группировки растений в сочетании с архитектурой, дорогами, водоёмами, скульптурой, подчиняющееся двум основным принципам: регулярному (геометрическому) или пейзажному (имитирую-

щему естественный ландшафт). В основе любого вида искусства лежит композиция, которая придаёт произведению конструктивную целостность. Её задача – создание гармонии, красоты в сочетании с удобствами использования инфраструктуры зданий, сглаживание конфликтности между формами и природой. «Уже на ранних этапах развития античной науки гармония была признана как наиболее надёжный показатель порядка, рождаемого из хаоса (пифагорейцы, Гераклит и др.) Если порядок характеризуется предсказуемостью, то беспорядок практически непредсказуем» [1–2].

Садово-парковая скульптура имеет разнообразное содержание философского, исторического, социально-патриотического, мемориального, или аллегорического характера, в зависимости от своего предназначения и места установки. Первая древняя садово-парковая скульптура, как показали исследования, берёт своё начало в Древней Греции и связана с появлением первых садов в Афинах, Академии, при соборах и других публичных местах. Уже тогда у людей возникло желание украшать общественные места объёмной скульптурой и декоративными растениями. Чуть позже в эпоху эллинизма скульптура начинает выполнять декоративно-развлекательное назначение. До нашего времени дошли такие аналоги, как «Старый рыбак», «Отдых сатира» и другие уникальные произведения пластического направления. В эпоху Возрождения в Италии круглая скульптура становится очень популярной, ею украшают фонтанные композиции, сады и парки, скверы и площади городов. Это направление в искусстве переняли Франция, Англия и Чехия. Первые сведения о русских садах относятся к XII веку. Вначале они располагались лишь при княжеских усадьбах, но со временем сады и парки стали разбивать и в монастырях, вокруг храмов, в богатых усадьбах. В XVII веке в Москве был построен Верховой сад Кремлёвского дворца, располагавшийся в верхних этажах зданий и отличавшийся богатым декоративным убранством. Для русских садов всегда было характерно сочетание декоративных садов с утилитарными. В садах устраивались рыбные пруды, для посадок выбирались плодовые деревья (яблони, груши, вишни). Первые в России сады по европейским образцам появились в Петербурге в петровское время с появлением в стране иностранных садовников. В середине XVIII века проектированием парков были заняты крупнейшие архитекторы Б. Растрелли, Ж. Леблон, Ч. Камерон, П. Гонзаго. До нашего времени продолжают эксплуатироваться Висячий сад Малого Эрмитажа и Царскосельский сад. С середины XIX века наряду с частными получают распространение общественные парки. В них обычно сочетались приёмы регулярного и ландшафтного построения [3–4].

Возведение многочисленных дворцов и общественных сооружений в Петербурге способствовало благоустройству примыкающих к ним территорий. Повсеместно формировались общественные и частные сады и парки, в которых кроме деревьев, кустарников, оранжерей и инженерных конструкций устанавливалась садово-парковая скульптура, фонтанные композиции и памятники. Скульптуру рассматривали, как могучее средство пропаганды идей большого общественного звучания, как средство выражения духовного

и физического совершенства человека. При создании одного из самых больших парковых ансамблей того времени – Петергофа – было признано необходимым широко использовать пластику. Самсон, раздирающий пасть «Свейскому льву», стал смысловым центром всей композиции Большого каскада Петергофа, утверждающей торжество победы русских в Северной войне. Скульптура – основное украшение Летнего сада, придавшая ему неизъяснимую красоту, точно так, как и другим пригородным и городским паркам Петербурга, Москвы и других городов России. Очень умело она использовалась и в убранстве городских построек. В середине XVIII столетия декоративная скульптура переживает небывалый подъём, которая нашла широкое применение в архитектуре барокко. В это время в России строятся многочисленные дворцовые и общественные сооружения, формируются сады и парки. В создании этих ансамблей и окружающего их пространства активную роль играла скульптура. Большое влияние в воспитании будущих скульпторов в формировании их высокого профессионализма в разных жанрах скульптуры сыграла Академия Художеств, об этом свидетельствуют мастерски исполненные монументальные памятники и дошедшие до наших дней надгробия, которые стали неотъемлемой частью окружающего их пространства.

Искусство всегда было и будет эмоционально и исполнено глубокого смысла, оно всегда возвышало человека, воспитывало в нём идеи гражданского долга, совершенствовало его эстетическое чувство. Анализ исследования показал, что только в Ленинградской области за 2020 год было реализовано 20 лучших проектов по благоустройству садов, парков, детских и спортивных площадок. При проведении работ по утверждённой программе «Формирование комфортной городской среды» нацпроекта «Жильё и городская среда» благоустраивается 77 общественных территорий. С 26 апреля – 30 мая 2021 года жители Ленинградской области смогут проголосовать на платформе 47.gorodsreda.ru за дизайн-проекты благоустройства скверов, парков, набережных, площадей, игровых и спортивных территорий в 27 городах региона. Проекты – победителей будут реализованы в 2022 году. Оформление садов и парков остаётся одной из важнейших задач благоустройства регионов нашей страны. Особое внимание уделяется садово-парковой скульптуре. Прослеживается активизация рынка сбыта в этом направлении. Открываются предприятия по тиражированию малых архитектурных форм [5].

Цель данного исследования – показать историческую значимость наследия мирового садово-паркового искусства на примере известных произведений прошлого. Привлечь внимание специалистов, членов художественных советов, жюри и комиссий к более критичному подходу к принятым ими проектам, к их ответственности перед обществом и осознанию исторической значимости каждого объекта. Привлечение профессиональных художников к участию в разрабатываемых проектах на конкурсной основе. Заинтересовать общество в актуальности благоустройства городов и регионов нашей страны.

Задача данной статьи – показать значение современной садово-парковой скульптуры в формировании окружающей среды. Провести исследование возникающих проблем при создании проектов садово-паркового искусства и найти способы их устранения. Выявить причины упадка современной декоративной скульптуры, почему утрачивается целостность синтеза с окружающим её пространством, разрушается гармоничное единство стилей?

Для решения поставленных задач автор статьи применил общенаучные, теоретические и практические методы исследования в рамках сравнительно-логического и теоретически-практического анализа материалов изложенных в сборниках научных трудов и узкоспециализированной литературе, а также приёмы синтеза, аналогии и абстрагирования, полученных им в результате исследования данного предмета материалов.

Искусство украшать жилые помещения и прилегающие к ним территории, было связано с эстетической потребностью человека, его духовным и социальным уровнем. Его истоки скрыты в дали столетий и связаны с историей национальной художественной культуры. Каждому периоду истории соответствовал свой характерный почерк, который отражался на всех видах декоративно-прикладного искусства, живописи и скульптуре, передавались сокровенные процессы, происходившие в жизни народа. Первые древние русские памятники и их установка были связаны с языческой предысторией. В тематических языческих сценах и орнаменте нашло выражение своеобразное восприятие мира древними художниками, их интерес к прекрасному. Богатая народная фантазия и тонкое понимание красоты пластики в синтезе с архитектурой отразилось на многих монументально-декоративных рельефных композициях того времени, которые не имеют себе равных. Такие сооружения, как церкви во Владимире, Юрьеве-Польском, Суздале и т. д. Здесь религиозные темы переплетаются со светскими, современные мотивы с языческими, профессиональная декоративная скульптура с народной резьбой. Излюбленным материалом древних русских мастеров было дерево. С годами, приобретая серебристый оттенок, оно тончайшим образом сочеталось с воздушной средой, передавая ансамблям особую неповторимую красоту. Однако время неумолимо; постепенно смягчаются контрасты объёмов, стирается краска, сглаживаются грани. Дерево, как материал не может выдержать натиск столетий, ветшает и рассыпается. И только по сохранившимся аналогам наше поколение может судить о великолепии и композиционном разнообразии деревянной пластики мастеров прошлого. Древнерусская пластика мало исследована, но даже по доступным нам образцам можно судить о высоком уровне этого вида искусства.

В наше время деревянные малые архитектурные формы занимают одну из ведущих ниш садово-паркового искусства, соперничая с пластическими композициями из разнообразных искусственных материалов. Наряду с бетонной скульптурой, пользуются спросом декоративные проволочные каркасные формы с вплетением зелёной искусственной травы или листьев. Такие конструкции можно встретить практически везде в Ленинградской области, они прекрасно сочетаются с зелёными насаждениями и не выпадают

из единой композиции ландшафта. Набирает популярность скульптура из композитных материалов, потому что они не боятся влаги, очень прочные и доступны по цене. По-своему интересно смотрятся абстрактные металлические формы. Остаётся востребованной садово-парковая классическая скульптура из натурального камня и бронзы. Из-за своей высокой цены и длительного срока исполнения, её заказчиком выступают государственные и общественные организации. Самыми популярными становятся причудливые и яркие декоративные формы, которые положительно воздействуют на эмоциональное состояние не только детей, но и взрослых из дерева, стеклопластика, искусственного камня. Деревянная избушка Бабы Яги, скамейки и мостики с узорчатыми перилами, натуралистичные животные вызывают восхищение у детей и взрослых. Каждая такая фигурка неповторима и уникальна. Попадая в сад или парк, такие формы наполняют их таинственной атмосферой сказки. Если металлические конструкции сводятся к минимуму конкретики, то деревянные, наоборот отличаются детализацией. Мастера создают имитацию шерсти, клыков и когтей своих персонажей с уникальной правдоподобностью, приближаясь к натуралистичной точности. В одном только городе Кировске Ленинградской области можно насчитать более 200 таких композиций. В парке, который устроен по пейзажному принципу около автостанции, где проводятся все городские публичные мероприятия, установлена скульптура не только для детей, но и взрослых. Сам парк разбит на три возрастных категории, где есть площадки со сказочными персонажами для самых маленьких, детей постарше и взрослых. По набережной гуляет волк с зайцем из мультфильма «Ну погоди»; среди деревьев летит стрелой «Северный олень», а под деревом притаился «Леший»; на площадке для самых маленьких стоят стулья из сказки «Три медведя», а на пеньке сидит мышонок и распевает весёлую песенку. И это далеко не всё. Кировск, город-спутник Санкт-Петербурга. В этом небольшом городе только на площади перед администрацией сумели ужиться памятник В. И. Ленина; каркасная зелёная скульптура; детская площадка; дерево счастья с котом учёным и чугунной скамейкой. Летом 2021 года здесь были проведены работы по облагораживанию территории, высажены голубые ели и ещё установлены фонтаны. Среди елей гуляет шестиметровый лосёнок Кирюша, который является символом Кировска. Лосёнок был установлен ещё в 2010 году. Его металлический каркас оплетают ветки с искусственными листьями, делая животное полностью зелёным, пушистым и добрым. При формировании этой площади никто не вспомнил об искусстве ландшафтного дизайна. Абсолютно выпадают из композиции фонтаны, которые смотрятся около гранитного постамента памятника выступающими, разрушающими пространство люками с деревянными крышками, мешающими проходу и обзору территории. Декоративные персонажи сказок и мультфильмов из дерева, пластика, бетона, железа и резины в разных стилях соседствует с монументальной и станковой скульптурой советского периода социалистического реализма. Гигантские, пугающие детей мультяшные «смешарики» соседствуют с аккуратными бетонными животными, на которых хотя бы можно посидеть

детишкам. Около частных магазинов «Труд» среди сосенок и декоративных кустарников распушил веером свой хвост метровый «Токующий Глухарь». Эта птица считается северной птицей счастья, она привлекает в магазин покупателей. Эта парковая скульптура выполнена из бетона и расписана несмываемыми акриловыми красками. Сам глухарь устанавливался на крестовину, которая вставлялась в углубление в асфальте, а затем отверстие с крестовиной заливалось бетоном. Напротив здания банка на поляне, среди сосен и ёлок установлена дружная семейка оленей. Олень гордо выбивает копытом драгоценные камешки, а олениха спокойно за ним наблюдает. Народ, любя присвоил оленю имя Гаврюша. Напротив Дворца культуры стоит бетонный памятник Кирову, а вот за дворцом раскинулся парк с детской площадкой, где установлена улитка с тремя белыми грибами. Рядом на полянке прогуливается Белоснежка с гномами. Эта парковая скульптура сделана так же из бетона и покрыта акриловыми красками. С левой стороны от здания администрации в сквере установлен памятник дворнику – двухметровая девушка с метлой скульптора Рычкова. Установка этой парковой скульптуры была связана с наведением чистоты и порядка в городе. Сама скульптура отлита из пластика и поначалу любопытные откалывали кусочки от скульптуры, чтобы посмотреть, из какого материала она выполнена. С правой стороны от автостанции перед входом в парк находится кафе «Золотая рыбка». Во дворе этого кафе установлена трёхметровая фонтанная архитектурная армированная конструкция из стеклопластика «Золотая рыбка». Материал, из которого она сделана очень прочный, не боится влажности, не теряет цвета и прозрачности. Рыбка установлена на волне из того же материала. Заказчик пожелал, что бы автор этой статьи изобразил рыбку именно в момент исполнения желаний посетителей его ресторана. С самим выполнением этого заказа у автора были своеобразные трения. Если материал был одобрен заказчиком сразу, то размер рыбки и её форма перерабатывались неоднократно. Сначала скульптором был представлен заказчику проект будущей композиции; закуплены материалы; инструменты и оборудование; найдена мастерская. Садово-парковая скульптура «Золотая рыбка» в результате была установлена на высокий постамент под углом 45 градусов, вместо водоёма, где изначально планировалось её установить. В результате потерялась авторская идея композиции. Планировалось на постамент поставить фигурку старика, а около уже готовой избы на скамейку посадить старуху у разбитого корыта (ил. 1).

На улице Северной, так называемом местными «Форуме» на детской площадке автором статьи были установлены полутораметровые бетонные садово-парковые скульптуры черепахи и зайца. Скульптуру заказала строительная местная фирма И. П. Охлюстиных. Был составлен договор между заказчиком и подрядчиком, в нём было указано, что вся скульптура должна быть выполнена за три дня. Эти сроки практически невыполнимы, так как вся скульптура перед заливкой в форму должна быть выполнена из глины. А прежде, чем выполнить её из глины, надо подготовить к каждой фигуре

каркас. Сложнее всего ведутся предварительные переговоры с представителями администраций. При желании получить «всё и сразу» не учитываются возможности подрядчика, наличие материалов, сроки проводимых работ и сложность самой работы. Обычно, проговаривается желание или показывается рисунок и задаётся вопрос: «Сколько всё это будет стоить?». Сразу ответить на этот вопрос нельзя, так как постоянно меняется цена на материалы, аренду помещений, доставку необходимого оборудования. Скульптору, неизвестно из какого материала будет выполняться будущее произведение, и надо ли будет сооружать что-либо дополнительно к нему? Бронзовые или латунные отливки оцениваются во много раз дороже, чем бетонные. Обработка любого материала требует определённых навыков. Если скульптуру из дерева можно выполнить в обычной мастерской, то из бронзы надо отливать на заводе.



Ил. 1. «Золотая рыбка», скульптор О. Юрьева. Кировск

Процесс создания любой скульптуры, как гармоничной части окружающего пространства, трудоёмкий и дорогой. Отсутствие понятия о садово-парковом искусстве и его синтезе с архитектурно-инженерными сооружениями, скульптурой, водоёмами и посадкой растений, несогласованность и абсолютная безграмотность заказчиков приводит к распаду целостности композиции. Отсутствие контроля органов управления на уровне государства, за установкой новых объектов дизайна в единую целостную систему ландшафта, влечёт за собой разрушение единства стилей. Эта тенденция проявляется повсеместно. К примеру, скульптору приходится лишь подчиниться, так как ему указывают конкретное место установки произведения без согласования с архитектором города. Порой, объект просто переносится в другое

место, как это случилось с садово-парковой фонтанной композицией «Царь-рыба», оленем «Серебряное копытце» в пгт. Синявино-1 Ленинградской области, инсталляцией «Улитка с грибами» в Кировске, памятником «Лягушке» под Выборгом. Факт бездействия и бесконтрольности местечковых отделов архитектуры и градостроительства налицо и это связано, прежде всего, с преступной экономией на дорогостоящих профессиональных дизайнерах. Ещё наши предки замечали влияние ландшафта на психологическое состояние человека. Гармоничное окружение и порядок всегда нас успокаивал и уравнивал, а хаос разрушал! И это надо обязательно знать каждому руководителю, связанному с благоустройством. Что не всегда много и везде – есть хорошо. Художники-профессионалы всюду заменяются дилетантами. Строительные фирмы с их сотрудниками никогда не были связаны с искусством дизайна. Гонясь за выгодой и экономя на всём, они отдают предпочтение подрядчикам, которые соглашаются за копейки выполнить ответственную работу, в том числе архитектора и скульптора. Низкая плата, короткие сроки выполнения, некачественные и просроченные дешёвые материалы влекут за собой соответствующий цене уровень работ. В связи с этим обрушилась декоративная отделка на фасаде музея – диорамы в городе Кировске, так как работы выполнялись сварщиками, которые не обучались профессии скульптора. Скульптор и архитектор, чей проект и эскиз были утверждены в результате конкурса на уровне России, от работ были отстранены. Им было сказано, что объект заморожен. Вместо барельефа в настоящее время на фасаде музея натянут транспарант с отпечатанным изображением.

Современному художнику, кроме таланта и трудолюбия необходимо уметь вести переговоры, а самое главное состоять в Союзе художников или иметь зарегистрированное ИП предпринимателя, иначе заказов не будет. Автором статьи был выполнен ряд работ из бетона и стеклопластика, которые были установлены в Ленинградской области. Скульптура выполнялась по договору с разными заказчиками, в том числе администрацией города Кировска. Работа была сопряжена с проблемами, в том числе и подачей транспорта для доставки и установки скульптуры, и несвоевременной оплатой за проделанную работу по договорам. Следует напомнить, что художник-предприниматель полностью зависим от вознаграждения, так как он ежемесячно оплачивает аренду помещений и налоги, больничные не оплачиваются, никаких льгот нет. Предприниматель относится к самой социально-незащищённой группе населения, так как не имеет вообще никакого стабильного дохода. Многие художники берутся за выполнение заказа без предоплаты. Бывает и так, что в процессе работы возникают непредвиденные обстоятельства, к примеру, просроченные материалы из-за которых портится работа при отливке или полностью утрачивается; или нет в продаже нужных инструментов; или каких-либо материалов, из-за которых художник не может её закончить. Часто при отливке, форма деформируется, соответственно и отливка получается с браком, особенно это касается композитных материалов. Стеклопластики очень капризные, боятся влаги и холода. Некоторые из

них взрывоопасны. Скульптору приходится учитывать все обстоятельства, быть очень внимательным и аккуратным при выполнении таких работ.

Как показали исследования в данной области, садово-парковая скульптура, как и садово-парковое искусство дизайна в целом приобретает тенденцию своего развития. Государственная поддержка намеченной концепции планового благоустройства садов и парков не только городов, но и регионов нашей страны предполагает увеличение спроса на декоративную парковую скульптуру и малые архитектурные формы. Ежегодно российская Академия Художеств, Академия Штиглица и другие высшие художественные учреждения выпускают высококвалифицированных специалистов в этом направлении. Разработка проектов в различных стилях позволит расширить ассортимент выпускаемой продукции и создать целостные и гармоничные объекты высокого уровня, а разработка и внедрение в промышленность новых технологий, приумножит возможности современных художников. Позволит им создавать тонкие, прозрачные, неповторимые по своей красоте образы изделий декоративно-прикладного искусства и скульптуры. Современное оборудование ускорит процесс создания авторского образца, а новые усовершенствованные технологии – их тираж.

В наше время возвращается интерес к садово-парковой скульптуре. Изящные фигуры с изображением богов и богинь, анималистическая скульптура, фонтанные композиции, бюсты известных личностей всегда привлекали, и будут привлекать внимание заказчиков и любителей искусства. Так как скульптура создаётся из твёрдых материалов, она, можно сказать, вечна по сравнению с живописным картоном или полотном. Современные художники-дизайнеры по-своему разрешили вечный спор между живописью и скульптурой. Изделия декоративно-прикладного искусства объединили эти направления. Живописные рельефные, скульптурные композиции из полимерных композитных материалов – стеклопластиков дали возможность передавать объем и лёгкую ажурность облаков, прозрачную глубину воды, яркость и неповторимую цветовую палитру закатов и восходов. На сегодняшний день в Санкт-Петербурге работают 20 садово-парковых предприятий, которые имеют различную организационно-правовую форму: 15 предприятий – это акционерные общества с городским участием, три – ГУПы, оставшиеся два – казённые учреждения. Также для озеленения, содержания и благоустройства зон зелёных насаждений в городе и области привлекаются субъекты малого и среднего бизнеса. Планируется сформировать единую систему управления хозяйством, эффективно контролировать деятельность предприятий, обеспечивать надлежащее содержание городских и пригородных зон зелёных насаждений, снизить нагрузку на городской и региональный бюджет, а также обеспечить стабильную заработную плату и, как следствие, сохранить в отрасли квалифицированные кадры и привлечь молодых специалистов. Согласно разработанной в 2021 году концепции, садово-парковые предприятия могут начать работать в новом формате с 1 января 2022 года. В ближайшее время концепция должна пройти согласование в Управ-

лении Федеральной антимонопольной службы по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. В 2020 году регион Ленинградской области занял первое место в реестре лучших практик Минстроя России по благоустройству. Ленобласть традиционно входила в число лидеров, но первое место занимает впервые. 12 проектов благоустройства площадей, парков, спортплощадок, реализованных за прошлый год, признаны лучшими в России. Ленинградская область с каждым годом становится комфортнее. «В списке победителей: центральные площади в Тосно, Ивангороде и Лебяжьем; набережные в Луге, в парке Оккервиль в Кудрово и в Коммунаре в районе ФОК «Олимп». Спортивная зона со скейтпарком в Новом Девяткино, спортивный парк в Тосно и Аэропарк со скейтпарком в Гатчине; общественная территория в Пикалево; дорожка вдоль Советского проспекта в Никольском; двор на Красносельском шоссе, в поселке Новоселье». Проекты, включённые в реестр лучших практик Минстроя, берут на вооружение в других регионах России [5–9].

Литература

1. *Урбанизированные формы и природа* // Vuzlit : архив студенческих работ. – URL: https://vuzlit.ru/471198/forma_prirc (дата обращения: 15.10.2021).
2. *Скульптура* // Википедия : [сайт]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Скульптура> (дата обращения: 10.10.2021).
3. *Рандхава, М.* Сады через века = Gardens Through the Ages / М. Рандхава – Москва : Знание, 1981. – 320 с.
4. *Кючарианц, Д. А.* Пригороды Ленинграда / Д. А. Кючарианц, А. Г. Раскин. – Ленинград : Искусство, 1985. – 378 с.
5. *Городские садово-парковые предприятия будут преобразованы в бюджетные учреждения* // Администрация Санкт-Петербурга : [официальный сайт]. – URL: <https://www.gov.spb.ru/press/governor/213950/> (дата обращения: 10.10.2021).
6. *Курбатов, В. Я.* Всеобщая история ландшафтного искусства : сады и парки мира / В. Я. Курбатов. – Москва : Эксмо, 2007. – 736 с.
7. *Сперанская В. С.* Скульптура в современной городской среде: роль, место, форма. Петербург – Петроград – Ленинград // Слово : [образовательный портал]. – URL: https://www.portal-slovo.ru/art/35839.php?ELEMENT_ID=35839&SHOWALL_1=1 (дата обращения: 10.10.2021).
8. *Альбедиль, М. Ф.* Санкт-Петербург : история архитектуры / М. Ф. Альбедиль. – Санкт-Петербург : Яркий город, 2005. – 175 с.
9. *Садово-парковое искусство* // Википедия : [сайт]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Садово-парковое_искусство (дата обращения: 10.10.2021).

УДК 75.052(72)(728)

О. А. Исаева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Люди и боги: стилистические особенности антропоморфных изображений в монументальном искусстве Мезоамерики

Монументальная живопись Мезоамерики как источник идей и образов в последующие эпохи развития ибероамериканского искусства заслуживает самого тщательного рассмотрения. Сюжеты, включающие антропоморфные изображения, – богов, героев, демонов и др. в различных регионах Мезоамерики трактовались по-разному, опираясь на многообразные местные традиции и верования, что не могло не отразиться на стилистическом многообразии их воплощения.

Ключевые слова: мурализм, монументальная живопись, Мексика, доколумбова Америка, Мезоамерика

Olga A. Isaeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

People and Gods: Stylistic Features of Anthropomorphic Images in the Monumental Art of Mesoamerica

The monumental painting of Mesoamerica as a source of ideas and images in the subsequent epochs of the development of Ibero-American art deserves the most careful consideration. Murals show images of gods, heroes, demons, etc. in different ways in different regions of Mesoamerica based on diverse local traditions and beliefs. This was reflected in the stylistic originality of the embodiment of anthropomorphic monumental images.

Keywords: muralism, monumental painting, Mexico, pre-Columbian America, Mesoamerica

Монументальное искусство Мезоамерики, создававшееся в рамках доколумбовой цивилизации) до сих пор нуждается в глубоком изучении как само по себе, так и в качестве мощного источника идей и технических приемов для художественных практик мексиканского мурализма, быстро вышедшего за пределы собственно Мексики. Нелишне напомнить, что одной из основ мурализма в период его расцвета – 1920–30-е годы – становится индихенизм, апеллирующий к национальным традициям в изобразительном искусстве. Монументальная живопись периода доиспанских завоеваний стала мощным основанием для создания революционного искусства и, что

важно, нового героя, выразителя национального самосознания, одновременно обновлённого в горниле революции и обращенного к национальным корням, «неиспорченным» Конкистой. Образы персонажей древних сцен – мифологических, ритуальных, батальных – по-разному преломлялись в творчестве Х. К. Ороско, Д. А. Сикейроса, но наиболее ярко представлены в произведениях Д. М. де ла Риверы и его последователя А. де ла Куэвы, который сделал попытку возродить образный строй древнего искусства в наименее измененном виде [1].

Искусство Мезоамерики – южных областей Мексики и примыкающих районов Центральной Америки – объединяет общность художественной культуры, судить о которой сейчас довольно сложно из-за причиненных разрушений (виной тому были не всегда конкистадоры и католические миссионеры, но и природные катастрофы). Изучение сохранившихся и вновь открываемых памятников является важной частью ибероамериканской искусствоведческой науки, где отчетливо выделяется научное сообщество, сконцентрированное вокруг семинаров Национального университета Мехико – «*Seminario de la Pintura Mural Prehispanica*». В числе исследователей выделяются Мария Тереса Уриарте, Мария Елена Руис Галльют, Фелипе Солис, Беатрис де ла Фуэнте и др. В отечественном искусствознании рассмотрение аспектов монументальной живописи Мезоамерики присутствует, однако чаще изучение ограничено отдельными периодами, явлениями или локациями в искусстве и архитектуре доколумбовой Америки, где хотелось бы выделить публикации Е. А. Козловой, Д. Г. Федосова и др. Тем важнее видится возможность рассмотреть монументальные росписи Мезоамерики, включающие антропоморфные изображения, в их стилистическом многообразии, с целью составить более глубокую и целостную картину не только искусства доколумбовой эпохи, но и более поздних периодов истории ибероамериканских художественных практик, в том числе индихенистской направленности.

В целом монументальная живопись Мезоамерики, если рассматривать сохранившиеся дворцовые, храмовые и погребальные комплексы, представляет нам широкую картину: деяния богов, священные ритуалы и шествия, военные действия. Сходство в стилистике изображений имеется, однако при несомненной культурной общности народы Мезоамерики показывают зачастую самобытный характер репрезентации антропоморфных персонажей в зависимости от региональных особенностей в верованиях, мироощущениях, укладе жизни.

Один из наиболее выдающихся центров стенной живописи раннеклассического периода – Теотиуакан, располагающий выдающимися образцами живописного монументализма с долгой многосотлетней историей, – росписи здесь украшали не только внешние и внутренние стены храмов, но и жилых строений. Монументальная живопись буквально пронизывала городскую среду, создавая особый художественный климат города и примыкающих к нему областей. Вместе с тем, для анализа антропоморфных изображений в их стилистической эволюции недостаточно исторических сведений

даже касательно этнического состава жителей Теотиуакана, поэтому принципы сложения визуального облика недостаточно ясные.

Теотиуакан (историческое название неизвестно) был одновременно политическим, религиозным и торговым центром, что объясняет его многочисленность и развитие как космополитического центра, по его торговым маршрутам путешествовали разные люди – купцы, ремесленники, политические делегации; все они оставили свой отпечаток традиций и обычаев. Наибольшую проблему в изучении его художественной культуры составляет отсутствие письменных документов о жизни и традициях Теотиуакана; в этих условиях изобразительные и декоративные источники становятся главными действующими лицами утраченной цивилизации, в произведениях искусства отражается концепция мира лишенных голоса теотиуаканцев. Сохранившиеся памятники искусства отражают космическое видение, политическую и социальную организацию, религиозные обычаи, а также циклы природы и ее восприятие – на протяжении восьми веков, от основания до упадка города Пятого Солнца.

Особый характер композиции росписей Теотиуакана задавала архитектура, стиль которой в соответствии с конструктивными особенностями называется талуд-таблеро (наклонная стена-вертикальная панель): горизонтальное чередование талудес и таблерос задавало определенный ритм и масштаб росписей. Настенная живопись была распространена настолько, что Теотиуакан называли полностью раскрашенным городом [3, с. 43].

Сочетание объема, присущего архитектуре, и двумерного изобразительного дискурса придает особую печать фрескам Теотиуакана, и из этого союза вытекает ряд принципов. Один из них – адаптация изображений к пространствам, которые их содержат. Таким образом, изображения Теотиуакана дистанцируются от натуралистических пропорций, поскольку они не призваны копировать или подчеркивать их, но указывают на деятельность и ранг персонажей. В результате мы видим непропорциональные фигуры, полностью занимающие пределы живописного пространства, как, например, на покатых стенах, где антропоморфные изображения выстроены в процессию. Огромные головные уборы богато одетых фигур занимают почти треть живописного пространства талудес, но размер фигур варьируется.

Однако не следует думать, что все монументальные росписи Теотиуакана подчиняются указанной схеме. В росписи так называемого «Таллокана» в Тепантитле или «Фреске с подношениями» в «Храме земледелия» небольшие фигуры свободно размещены в пространстве. В последнем два изображения, интерпретированные как погребальные, обрамляют динамичную сцену с маленькими фигурами, занятыми множеством различных видов деятельности, различными по своим одеяниям, позам и действиям: один приседает и предлагает птицу, а другой – стоящий – держит в руках вазу. Стоящий рядом показан в головном уборе с рыбьей головой и большими перьями. Наконец, можно увидеть еще одну фигуру с распущенными волосами без украшений. То есть почти постоянный паттерн, представленный в Теоти-

укане, – зеркальная симметрия вокруг одного центрального элемента, чередование элементов в одной полосе талудеса и по уровням строения. Всё это создавало ощущение упорядоченности в сложном и прихотливом рисунке и мощном цветовом звучании изображений, однако теотиуаканские художники отнюдь не ограничивались одной выработанной схемой и могли выходить за ее рамки, демонстрируя широкие композиционные возможности.

Цвет росписей крайне важен для воссоздания концептуального универсума Теотиуакана. Палитра не очень велика, но насыщенность красок до сих пор поражает воображение, отдавая главную роль особенному темному красному, который, подобно «майянскому синему», называется «теотиуаканским красным». Важность его тем виднее, что есть монохромные росписи, исполненные только в красных и розовых тонах, что придает сценам особую драматичность. Таков «Агавовый жрец» из Тлакуильпаско. Дополнительный эффект изображению придает черная контурная линия, очерчивающая наиболее значимые детали. Контур в целом играет важную для росписей Теотиуакана роль, подчеркивая и усиливая воздействие окрашенных поверхностей, моно- и полихромных.

Антропоморфные изображения в монументальной живописи Теотиуакана представлены в основном фигурами священнослужителей, связанных с политической и религиозной властью, при этом нет необходимости выявления каких-либо личностных качеств. Священство представлено привилегированной группой, способной общаться с божествами. Они проводят обряды, делают подношения, поют и танцуют, они носят фантастические головные уборы из перьев, птиц и цветов, крокодиловые и ягуаровые шлемы. Чаще всего они изображены в профиль, одна ступня впереди другой, как бы они не двигались; костюм подчинен их социальной значимости, достойной воплощения в монументальных росписях, обязательны атрибуты высокого ранга – специфические украшения, сумки, полные копала, ритуальные жезлы, ножи или погремушки. Тем не менее, есть важные детали, которые отличают монументальную живопись Теотиуакана от настенной живописи других более ранних и современных ему цивилизаций. Это высокий уровень абстракции. Так, например, человеческая фигура в Закуалес определенными чертами Тлалока (в первую очередь это закрытые глаза и специальные украшения для ноздрей), помещена в полукруг из спиралей и звезд, два завитка, исходящих из рта («когти ягуара» – символизируют речь, наделенную животворным, созидающим смыслом, – из этих завитков, как и из рук «Тлалока» исходит семя. Использование различных форм – символических и стилизованно-реалистических – сплетается в единый образ, демонстрирующий такую высоту абстракции, когда соединение концептуальных элементов является частью наиболее сложных уровней коммуникации. Еще ярче это отразилось в изображении из зоны 5А Комплекса Солнца там же, в Теотиуакане [5, с. 321].

Одним из материальных свидетельств, с помощью которых может связать церемониальную практику с церемониальными же пространствами, яв-

ляются процессионные сцены. Это один из мотивов, представленных преимущественно на фресках Теотиуакана, и, что логично, он относится к культовой деятельности. Шествия являются частью церемонии, в которой ритуал подношения становится главным обрядом, а пространство освящается именно этим ритуальным актом.

Сцены шествия появляются по всему городу. Иногда в них представлены животные, но чаще – люди, которые идут один за другим в линию. Эти персонажи богато одеты и окружены атрибутами, которые, несомненно, характеризуют важность события. Неторопливое движение, совершение подношений и вознесение молитв или песен – все это объединено в одно действие общения с богами. Так, «Жрецы-сеятели» Тепантитлы, комната 2, изображают ряд крупных человеческих фигур. Внешне они похожи одеждой, крокодильевыми шлемами с перьями и атрибутикой. Разница присутствует лишь в знаках на мешках с копалом и можно сделать предположение, что иерархически они равны, но могут выполнять различные жреческие функции.

Гораздо более сакральным представляется другое изображение, как и на стене Северного храма Белого двора в Атетелько. Здесь жрец представлен с обсидиановым ножом, пронзающим сердце. В сложных бордюрах, которые окружают фигуру жреца с трех сторон, отображаются лестница и диски-чальчиуитес, вторящие реальной лестнице и ее декору в реальности. Поражительной деталью является мотив следов вокруг фигуры священнослужителя – это графическое изображение танца. Так был запечатлен ход церемонии, куда входило жертвоприношение и ритуальный танец, совершаемые жрецом высокого ранга.

О размахе украшений фресковой живописью сооружений Теотиуакана говорят цифры: в городе было более 2200 жилых комплексов и все они были расписаны. К сожалению, сохранилось и обнаружено немного, в первую очередь районов Сакуалы и Йайауалы, и лишь часть из этого изучена. Однако можно рассмотреть росписи Тетитлы, где в Портике 11 представлены фигуры «нефритовых богинь», расположенных попарно. Целиком сохранилась лишь одна: антропоморфная фигура, изображенная от талии вверх. На ее голове расположился колоссальный головной убор, состоящий из прямоугольного элемента, расположенного горизонтально, в центре которого находится голова хищной птицы. Лицо скрыто бирюзового цвета маской. В единое целое сведена масса деталей более или менее стилизованных – иногда волнообразные линии, пятна и шнуры, иногда опознаваемые как украшения для носа, ушей, шеи; подчеркнуты руки с накрашенными ногтями; большая часть символов связана генетически с Комплексом Старого Бога Огня [4, с. 76]. Интерес представляет стилистика в том смысле, что человеческие черты здесь почти растворяются в нагромождении деталей, повторяющихся и симметричных линий, однако точный подбор цвета не позволяет этот образ – мощный и грозный – превратить в укрупненный декоративный элемент стены.

Другой любопытный персонаж, полностью связанный с визуальным языком Теотиуакана – «Человек-Ягуар из Тетитлы». Сходство в иконографии

наблюдается в передаче художником пятен шкуры, выполненный в виде сетчатого переплетения. Вопреки ожиданиям перед нами не воин, а священник, вставший на колени в ритуальном поклонении – далеко впереди изображен храм. Другая интерпретация жрецов в служении представлена в упомянутом уже Белом дворе Атетелько – они показаны в экспрессивной сцене с выпученными глазами перед хлопающей крыльями птицей. Росписи эти настолько самобытны, что дали название «Стилю Белого двора», однако не в смысле изображения антропоморфных персонажей – здесь играет роль размещение персонажей вообще, с превалированием священных животных, их включение в общую картину росписей, объединенных дворами и портиками и охваченных единым действием. Кроме того, «Стиль Белого двора» подразумевает и общность живописного исполнения.

Среди росписей района Тепантитла выделяется, безусловно, фреска «Тлалокан» или «Земной рай», – одна из самых известных в мире. (К этому же комплексу относятся «Жрецы-сеятели», расположенные в зале рядом). Сцены на обеих наклонных стенах образованы маленькими фигурками персонажей. Мария Тереса Уриарте трактует эти сцены в связи с различными формами ритуализованной игры в мяч [7, с. 227]. Изображены свободно разбросанные фигурки на темно-красном фоне в крайне экспрессивных позах, у многих из них изо рта словно бы выходят завитки, – таким образом, как уже упоминалось выше, изображали речь, и персонажи находятся не просто в активном движении, но и в вербальном общении.

В нижней центральной части фрески изображена огромная гора воды. Это и было интерпретировано как Тлалокан, мифический водный рай. Внутри этой горы человеческие фигуры заняты разными видами деятельности, кто-то плавает, кто-то трудится, в целом, вместе с «ковровым» изображением игры в мяч, всё изображение сливается в сложный, насыщенный движением и даже звуками организм, где фигуры людей, с одной стороны, воспринимаются элементами орнамента, с другой стороны – не повторяются ни разу в своих занятиях. «Ковёр», таким образом, наполнен осмысленной жизнью, проходящей в ритуалах, труде и наслаждениях.

Другой вариант интерпретации антропоморфных изображений предлагают мастера Чолулы, близкой к Теотиуакану, но в художественной культуре продемонстрировавших исключительное своеобразие в передаче человеческих образов. Сама Чолула (исторически Толлан Чололлан Тлачиуальтепетль) – весьма отличное от Теотиуакана поселение, возвысившееся уже после заката старшего собрата и вобравшее веяния разных регионов, в первую очередь Какаштлы и Тулы с тольтекским культом Кетцалькоатля. Одна из наиболее выдающихся фресок Чолулы – «Пьющие». На горизонтальных панелях размещены написанные в теплой гамме персонажи, связанные неким ритуалом питья. Все фигуры одеты в набедренную повязку маштлатль, у некоторых из них головные уборы из ткани или, возможно, перьев. Кажется, что они носят маски животных или насекомых, а черты их лица и тела подробно не изображены. Ни на одной ныне раскрытой росписи на территории Мексики и ближайших стран, причисляемых к территории

Мезоамерики, ничего подобного не было обнаружено. Фигуры принимают небрежные позы, очень отличающиеся от теотиуаканских шествий, портретов власти майя или любой другой темы, написанной в районе побережья Мексиканского залива, или даже от того, что было написано позже в Какаштле, где натурализм и детализация создали визуальную хронику, очень близкую к реальности. В Чолуле нет деталей ни в одежде, ни в личности изображенных фигур. Вероятно, перед нами разворачивается тема сакрализованного принятия наркотических веществ и связанных с ним ритуалов очищения и изменения сознания для достижения мистического опыта. Если это так, то с росписями в Теотиуакане эту фреску объединяет принадлежность к привилегированной жреческой верхушке – но ничего больше.

Совершенно иную трактовку антропоморфных изображений предлагает Какаштла: более рафинированный вариант, усложненный редкими редуцированными символическими вариантами образов. Расцвет Какаштлы (600–900 гг. н. э.) соответствует периоду великого общественного движения, которое привело к реорганизации существующих поселений и увеличению культурного взаимодействия, и, таким образом, превращению периода поздней классики в эклектический период. Влияние Теотиуакана на выбор сюжетов достаточно очевидно, хотя и не всеобъемлюще: можно идентифицировать некоторые очень четкие символы: пернатый змей, который великолепно изображен в Техинантитле и на стенах Портика А; жрецы, олицетворяющие сверхъестественные существа, такие как Человек-Ягуар, присутствуют и в росписях Теотиуакана, и Какаштлы; легко узнаваемые божества, чьи иконографические атрибуты обогащаются, но не изменяются (Тлалок).

Какаштланцы использовали теотиуаканскую систему талуд-таблеро, но с их собственными модификациями. Так, в отделке зданий они использовали типичные для этого места решетки, к которым добавили чередование колонн и столбов в коридорах, чтобы добавить светотеневых эффектов в солнечные дни. Иной была также техническая сторона росписей в виду использования других штукатурных и красочных материалов; что сближает монументальное искусство Какаштлы с Теотиуаканом, так это мастерское согласование форм и концепций в полностью продуманном синтезе архитектуры, скульптуры и живописи.

Первая из росписей Какаштлы была обнаружена в 1975 году и это была человеческая фигура в костюме птицы. Может показаться, что она иконографически связана с теотиуаканскими фресками, а формой с майянскими. Мария Тереса Уриарте видит в этом лишь подобие сходства, поскольку идейная наполненность совершенно иная. Анализируя сохранившиеся образы в разворачивающейся сцене – напомним, что в традиции Мезоамерики одно помещение расписывалось согласно предназначению и в единой сюжетной линии – она предлагает читать эти произведения как отражение сложной религиозно-философской системы поклонения солнцу в его двойственном проявлении, поскольку солнце может представлять и милостивым, и жестоким. Памятуя о взаимосвязанности росписей в одном обозримом

пространстве у мезоамериканских художников, иначе было бы сложно объяснить присутствие знака Шибальбы, майянской преисподней. Интересно, что исполнен знак с использованием антропоморфных фрагментов – глаз, жадно расставленных рук, человеческих следов по кругу.

Персонаж в птичьем костюме здесь представляет не жреца, а человеческую форму бога Ицамны (поскольку он окружен изображением связанного с ним пернатого змея Кетцаля, словно бордюром); в данной ипостаси Ицамна олицетворяет собой культуртрегера, изобретателя сельского хозяйства, письменности, металлургии и всех эзотерических знаний. Костюм орла усиливает значимость образа, поскольку орел – еще одна солнечная иерофания как в области майя, так и на Высоких равнинах. Черно-белые крылья и мощные когти орла-гарпии являются частью одежды этого персонажа, а также символом воинов, игроков в мяч, который ассоциируется с богом дождя, главным образом в кодексах. Есть свидетельства того, что он также связан с течением времени, очевидная связь, связанная с его солнечной природой. Связь орла-солнца с войнами можно увидеть в Паленке в Храме I Солнца и в различных кодексах. Также указывается, что это – альтер эго могущественных людей; именно он олицетворяет воинственный характер правителя [2, с. 22].

Образ еще более усложняется фактом, что в руках он держит двуглавого змея или небесного дракона, имеющего форму скипетра, как он представлен в области майя. Имея эту эмблему, которая по преимуществу отождествляет его с богом Творения, правитель наделяется многими достоинствами, и, в первую очередь, трансформируется в земное воплощение этого божества, посредника между богами и подданными.

С северной стороны представлена зеркальная копия этой фрески. Здесь мы видим персонажа в ягуаровом костюме, «верхом» на змее-ягуаре или кошке с телом рептилии. У майя ночное солнце ассоциируется с так называемым «Ягуаром водяной лилии» и другими символами, в первую очередь – это символ королевской власти, унаследованный от предков. Ночное солнце, солнце-ягуар, отождествляется с Шбаланке, одним из братьев-близнецов, победивших богов преисподней в игре с мячом в эпосе «Пополь Вух». Глиф с изображением головы рядом отождествляется с жертвоприношением посредством обезглавливания. По сути своей эти фрески являются аллегорией путешествия солнца через небесный свод и преисподнюю, в то время как центральные персонажи, которые ссылаются на близнецов-создателей из эпоса майя, Хунахпу и Шбаланке, также являются символами династической власти [6, с. 610].

Еще более интересной предстает роспись «Фреска битвы», где изображены две антагонистические группы, одетые в свои «униформы»: воины-птицы и воины-кошки, в частности, ягуары. На сегодняшний день нет достаточной информации, чтобы идентифицировать происходящее: была ли это битва с захватчиками, или ольмеки-ксикаланаканы, уже поселившиеся в Какаштле, представили прошлые события после падения Чолулы, или это была битва за контроль над Какаштлой, или речь вовсе идет о мифической битве

между ночными силами, представленными ягуарами, символизирующими ночь, и птицами, олицетворяющими день. Так или иначе, перед зрителем разворачивается драматическая сцена с участием богато одетых воинов, где каждая деталь несет определенный символический смысл. Несколько десятков фигур по обе стороны от лестницы показаны с невероятным натурализмом, где практически слышатся крики победителей, стоны раненых, треск ломающихся копий. Часть фигур выделяется своей осанкой, размером и одеждой. Интересно, что несколько побежденных также изображены в сложных и богатых головных уборах, чтобы подчеркнуть значимость победы над сильными и высокопоставленными врагами, при этом другие из побежденных представлены не просто поверженными (изрубленными на части), но и максимально опозоренными – так трактуется их полная обнаженность (обнажение гениталий в росписях Мезоамерики встречается крайне редко и всегда неслучайно).

Еще более важно упомянуть такой памятник, как «Храм Венеры» в Какаштле. Сохранившаяся роспись привлекла внимание еще со времени открытия – две фигуры, мужская и женская, нарисованные на колоннах, обрамляющих вход в небольшую ограду. У этой пары синих существ с крылатыми руками на одежде крупно выделяются символы Венеры (небесного светила). Его предплечья образованы кольцевидными сегментами, как хвост скорпиона, а в полностью уцелевшей левой руке он держит пятиконечную звезду, но его рука не человеческая, скорее кошачья, при этом между ног виден отросток в виде жала скорпиона. Таким образом в виде двух фигур нам, вероятно, представлена одна и та же Венера. Мезоамериканские астрономы могли установить, что Венера – одно и то же небесное тело, следующее двумя разными циклами: утренним и вечерним.

Еще один стилистический вариант антропоморфных изображений представляют произведения так называемой прибрежной зоны – Эль-Тахина, Лас-Игераса и Тамуина. Росписи Эль-Тахина, несмотря на раннее нахождение артефактов этой локации, сохранились крайне фрагментировано, в основном это небольшие процессионные фигурки людей в пернатых головных уборах с копьями и знаменами. Более 120 фрагментов росписей из Лас-Игераса удалось сохранить и перемонтировать. Они показывают еще один уникальный вариант стилистической вариативности мезоамериканского искусства позднего классического периода. Помимо достаточно распространенного сюжета игры в мяч, здесь, в частности, представлено шествие странных фигур – деформированных и диспропорциональных. И хотя художественный их уровень далек от какаштланских или теотиуаканских росписей, интерес представляет само появление подобного сюжета и детали исполнения. Столь же необычными являются двенадцать персонажей из Тамуина, – прописанные лишь красным цветом, они шествуют друг за другом и отличаются лишь рисовкой: крупные, приземистые, экспрессивные фигуры с различным оружием в пышнейших до чрезмерности головных убо-

рах. Нагромождение деталей формирует динамичный ритм, так что персонажи выглядят танцующими. Тем любопытней факт, что все двенадцать – это различные воплощения одного божества, Кетцалькоатля.

В майянской зоне абсолютная пальма первенства в антропоморфных изображениях принадлежит, безусловно, «Храму живописи» в Бонампаке (древний Укуль). «Строение 1» представляет собой компактное здание сложной формы из трех помещений, буквально перенаселенное фигурами (по разным источникам от 272 до 281) каждая около метра в высоту; все сцены так или иначе имеют отношение к личности правителя Бонампака Чан Мувана («Небесной Гарпии») и его сына Чоджа. Среди фигур можно видеть бонампакскую знать, музыкантов, танцоров, военные сцены, ритуальные самоистязания придворных дам и жертвоприношения врагов.

Росписи в «Храме» Бонампака являются ярчайшим примером натурализма, удивительного контроля форм и их расположения в пространстве – иногда они статичны, иногда находятся в медленном торжественном движении, а иной раз – в яростной динамике. Позы читаемы легко во всей экспрессии жестов – персонажи почти не скрыты за пышными головными уборами или сложными костюмами. В целом – это действительно исторические документы той эпохи, которая существовала в городе. Более того, лишь благодаря этим фрескам мы можем представить, как должны были быть расписаны стены во многих зданиях майя. Настенная живопись майянцев была традицией, в которой сохранялись и утверждались выдающиеся события.

Таким образом, к началу послеклассического периода мезоамериканского монументального искусства мы видим мощную, полную регионального своеобразия, но при этом очевидно целостную традицию антропоморфных изображений. Стилистическая их эволюция выражалась не так ярко, иконография в равной степени оставалась сближенной. Изображения Теотиуакана более стилизованы, менее натуралистичны, перенасыщены статусными деталями (иной раз настолько, что вычленить фигуру становится сложно), изображения Какаштлы, Чолулы в основном представляют собой фигуры персонажей с сильной «зооморфной» нотой, часто «звериный» костюм подан очень органично в сопровождении множества животных-символов. Наибольшей натуралистичностью и красотой исполнения здесь, безусловно, отличаются росписи Какаштлы, сочетавшие в себе разные этнические влияния (например, «Человек-птица» и «Человек-кошка»). В этом смысле росписи прибрежных земель (Эль-Тахин, Тамуин, Лас-Игерас) выглядят более прозаичными, здесь меньше значения уделяется сакральным животным, больше появляется собственно человеческих изображений. В росписях майянских земель – в самом конце классического периода – натуралистическая тенденция достигает своего апогея: так, в росписях Бонампака мы видим уже по сути историческую живопись, прославляющую деяния реального правителя, и его пышный двор, а не обезличенные образы жрецов, как в Теотиуакане, небесных воинов, как в Портике А, или астрономических символов, как в Храме Венеры в Какаштле.

Художественный и технический уровень мезоамериканских монументалистов также был очень высок. Они умели масштабировать изображения, показывая фигуры от крошечных до огромных, для создания необходимых эффектов или передачи важных религиозных сюжетов. Фигуры могли быть представлены в полный рост или фрагментарно, фронтально или – предпочтительней – в профиль. Для усиления образов помимо умения располагать фигуры в любой сложной экспрессивной позе огромную роль играло колористическое решение с использованием насыщенных контрастных цветов, из которых предпочтение отдавали красному и синему (оттенки варьировались). Кроме того, древние живописцы Мезоамерики умели создавать не только эффектные по рисунку и цветовой драматургии сцены, экспрессивные или величественные, но и передавать такие проявления человеческой деятельности, что не так легко фиксируются визуально – речь и даже танец.

Литература

1. *Шелешнева, Н. А.* Искусство, рожденное революцией : (монументальная живопись Х. К. Ороско, Д. Риверы, Д. А. Сикейроса) / Н. А. Шелешнева // Культура Мексики : [сб. статей] / редкол.: В. А. Кузьмищев [и др.]. – Москва : Наука, 1980. – 302 с.
2. *De la Garza, M.* Aves sagradas de los mayas / M. de la Garza. – Mexico : Universidad Nacional Autonoma de México, 1995. – 189 p.
3. *Gallut Ruiz, M. E.* Teotihuacan through its painted images / M. E. Gallut Ruiz // The Pre-Colombian painting : Murals of Mesoamerica. – Milan: Jaca Book, 1999. – P. 41-66.
4. *Gendrop, P.* Murales prehispanicos / P. Gendrop // Artes de Mexico. – № 144. – Mexico, 1971. – 112 p.
5. *Soto, A. P.* Teotihuacan. Los sustentos material de la comunicacion / A. P. Soto // La pintura mural prehispanica en México. Vol. I : Teotihuacán. – México : Universidad Nacional Autonoma de México, 1996. – P. 320-326
6. *Urcid, H.* La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo / H. Urcid // La pintura mural prehispanica en México. Vol. III : Cacaxtla. – México : Universidad Nacional Autonoma de México, 2013. – P. 608-675.
7. *Uriarte, M. T.* Tepantitla : el juego de pelota / M. T. Uriarte // La pintura mural prehispanica en México. Vol. I : Teotihuacán. – México : Universidad Nacional Autonoma de México, 1996. – P. 227-286.

УДК 75.052:7.042(571.13)

М. И. Левченко

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

Образы животных в произведениях монументально-декоративного искусства г. Омска

В статье рассматриваются анималистические образы в работах омских художников-монументалистов 1960-1980-х гг. Через трактовку формы и стилистические решения прослеживается круг интересов авторов, отношение художников к наследию разных культур.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, живопись, анималистика, образ, традиции

Margarita I. Levchenko

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

Types of animals in works of monumental and decorative art in Omsk

The article study animalistic images in the works of Omsk muralist artists of the 1960s-1980s. Through the interpretation of the form and stylistic solutions, the circle of interests of the authors, the attitude of artists to the heritage of different cultures is traced.

Keywords: Monumental and decorative art, painting, animal painting, image, traditions

Общий подъем советского монументального искусства в стране в 1960-х гг. затронул и Омск. В это время появляется много произведений монументально-декоративного искусства в городе – на фасадах и в интерьерах зданий. Подобный взлет объясняется появлением социального заказа. Наряду с формированием новой функциональной и лаконичной эстетики, появлением новых направлений в архитектуре, возникает проблема заполнения больших освобожденных от лепнины плоскостей стен. Существовала и другая, творческая причина обращения художников-станковистов к монументальным формам. Для них подобная работа была своего рода опытом в поисках новых средств выразительности. В роли заказчика на монументальные работы выступили крупные промышленные предприятия Омска – заводы, магазины, рестораны, театры, музеи и т. д. [6, с. 14]

Обращение омских художников к изображению животных часто встречается в живописи, скульптуре, декоративном искусстве. В произведениях монументального искусства Омска использование анималистических

образов не было ведущей чертой и основной темой. Они как бы встраиваются в общий сюжет, становясь дополнением к основному замыслу произведения. Лишь в некоторых примерах образы животных наполнены символизмом и смысловой нагрузкой. Через подобные изображения в монументальных произведениях можно проследить отношение художников к культурным традициям и истокам.

Несмотря на то, что монументально-декоративное искусство – вид искусства официальный, художники допускали введение в произведения некоторой свободы. Так, выражение общепринятой, социальной темы сопровождалось поиском нового в трактовке формы, наполнением изображений неявной символикой, отражением личных интересов авторов. В разные периоды времени существовала разная степень ограничения со стороны заказчика.

Появление сурового стиля в 1960-е гг. обусловлено, помимо прочих причин, воздействием монументального искусства. В это время в Омске к большим формам изобразительного искусства обращаются Н. Третьяков, М. Слободин, Г. Штабнов, Е. Куприянов, В. Кукуйцев, Н. Бережной, В. Десятов. Все художники имели различные творческие пристрастия, но при этом вели поиски новых изобразительных средств, стилевой выразительности. Работам этого периода присущи монументальность, экспрессия, использование «фрагментарного» приема [5, с. 80]. Среди монументальных произведений этого времени можно выделить несколько работ, в которых авторы используют изображения животных.

Н. Я. Третьяков – один из первых художников в Омске, обратившихся в своем творчестве к древним культурам Алтая. Изображение сцены борьбы грифона и барана можно увидеть в работе Н. Я. Третьякова «Пазырыкские древности», 1967 г. (ил. 1). Это центральная работа цикла «Алтайские мотивы». Источником произведения послужили сенсационные раскопки «замерзших могил» древних курганов в 1929-м и 1949-1953 гг. в долинах горного Алтая (ранний железный век, юг Сибири). В работе передана авторская модель мироздания, основой которой послужила индоиранская мифология, присущая и скифскому населению Алтая.

В Пазырыкском кургане наиболее распространенными сюжетами являются изображения таких зверей как: тэке (горный козел), аргали (горный баран), лось, марал (алтайский вид благородного оленя), тигр, волк, орел, петух. Крылатый тигр – сибирский вариант грифона – чудовище с туловищем тигра, птичьими крыльями, с гривой или гребнем на шее, длинными ушами, рогами джейрана, оканчивающиеся шариками в скульптурных изображениях и волютами в плоских, иногда с орлиным клювом и птичьим оперением на шее. Образ этот представляет собой смешение местных традиций с переднеазиатскими, творчески переработанными, стилистически и по содержанию, в соответствии с мировоззрением и художественной культурой кочевых племен Алтая.

Если сравнить работу Третьякова с изображениями пазырыкских изделий, то можно увидеть прямое цитирование художником мотивов древних

образов. Пазырыкское племя имело и более тесные культурные связи с племенами Средней Азии, а через них и с Ираном. Изображения несли не только декоративную функцию. Количество сюжетов изображений ограничено. Изображались не любые звери, а занимавшие особое место в идеологии ранних кочевников. Присутствовали также фантастические чудовища, наделенные признаками разных зверей (рыбоподобное, антропоморфное), но всегда в одинаковых определенных сочетаниях, на одних и тех же предметах, в одних и тех же местах, теми же изобразительными приемами, часто вместе в одной композиции, в борьбе друг с другом.

Сюжет борьбы в скифском искусстве – дуалистическая концепция борьбы противоположных сил в природе и обществе. Синтез натуралистического и социального символизма свойствен для мировосприятия всех ираноязычных народов. В своем произведении Третьяков отражает космогонию сибирских скифов, мировоззрение, образ жизни. При этом традиционные в искусстве древнего народа Алтая цветовое решение и динамика композиции позволили создать драматическое произведение, заставляющее задуматься о ходе истории и смысле жизни.

Цитирование в работе Н. Я. Третьякова «Пазырыкские древности» не буквальное, художник меняет цвет, детали и т. д. Архаичный мир древней культуры интерпретирован автором как величественный мир эпоса. Особенностью работы является множественность композиционных центров: внизу сцена терзания, в центре – «царица» перед курильницей, вверху – богиня на троне с распростертой над ней птицей, справа – «царевны», женщины, стоящие в молитвенных позах перед курильницей.

Тенденцию обращения к архаическому искусству частично можно проследить и в другом произведении Н. Я. Третьякова, выполненном в соавторстве с В. В. Кукуйцевым. «История русской борьбы» динамичная и наполненная энергией роспись в интерьере холла кафедры классической борьбы института физкультуры (1966 г.). Позы борцов закручены подобно фигурам животных в скифских источниках. В изображениях сцен борьбы можно увидеть несколько образов животных. Это петухи, акула, кони со всадниками. Кроме того, интересным представляется фрагмент росписи, который не сразу обращает на себя внимание, поскольку главными в произведении являются все же могучие фигуры борцов. Это всадник на белом коне, с золотистым плащом, пронзающий копьем трехглавое змееподобное чудовище. По движению, расположению фигур, цветовому решению можно найти сходство с изображением на иконе Георгия Победоносца, канонически повторяющееся в разных источниках. Эти отсылки говорят об интересах художника, связанных с иконописью.

К 1970-м гг. можно отнести несколько монументальных произведений, в которых авторы используют образы животных. К ним в первую очередь относится бетонный рельеф «Защита завоеваний Октября», выполненный Н. Я. Третьяковым в соавторстве с Г. А. Штабновым на фасаде ДК им. Дзержинского в 1970–1971 гг. Крупно изображенные фигуры всадника с мечом и коня,

сплетаясь, занимают почти всю плоскость стены. Большие обобщенные плоскости придают монументальность и ритмическую выразительность произведению. Сложный ракурс фигур всадника и коня, фрагментарность их частей являются характерными чертами этого рельефа. Здесь меняется пластический язык художника, что обусловлено соавторством, а также техническими особенностями материала, исполнения замысла. Характер пластического языка становится более экспрессивным. От прежних работ автора остаются сложные закрученные позы, использование образа животного для передачи замысла. В этом рельефе уже нет прямого цитирования традиционных мотивов, но присутствует авторская переработка сюжета. Фигуры всадника и коня являются аллегорией силы, символизируют движение, борьбу, победу.

Цитирование архаических мотивов в изображении животных можно увидеть в сграффито на археологическую тему в зале Омского историко-краеведческого музея (ныне ООМИИ им. М. А. Врубеля), выполненного Н. Я. Третьяковым (1977 г.), который «возвращает древний миф в наше сознание. Этому художнику свойственно целостное мировосприятие, отражающее некую мифологическую картину мира. Н. Я. Третьяков был первым художником, проявившим интерес к архаике еще в 1960-е годы» [7, с. 235].

Совсем иной подход в изображении животных в стенописи демонстрирует М. И. Слободин. Роспись в интерьере Главпочтамта (1972 г., в настоящее время утрачена) показывает фрагменты из истории русской почты. Фигуры коней, самые большие, выходя на первый план, подчиняются общему повествовательному характеру произведения. Передают динамику, смысл движения, скорости. Кони изображены фрагментарно, лаконично стилизованы, предельно упрощены. Произведение исполнено в характерной манере художника.

В 1980-е гг. художественная жизнь в стране стала разнообразнее. Монументальное искусство уже не занимало лидирующего положения. Заказы сократились. Типология объектов и характер оформления свидетельствовали о снижении идеологического прессинга. В искусстве вообще: «Интересные образы возникают там, где не было однозначности: реальность граничила с ирреальностью, физика переходила в метафизику. Метафорическая образность в творчестве нового поколения художников окончательно вытеснила прямую фиксацию окружающей действительности, причем смысловая метафора все чаще заменяла пластическую» [8, с. 145]. Для искусства 1980-х гг. в целом характерно обращение к прошлому, часто через тексты культуры.

Витражи «Муки и радости» в книжном магазине «Искусство», 1985 г. (автор – А. П. Демидов) изображают сдвоенные полуфигуры в каждой витражной вставке. В нижних частях – изображение льва и петуха. По словам автора, «концепцией произведения стала попытка передать муки и радости творческого процесса и самого творца» [9].

Еще одна серия витражей А. П. Демидова в кинотеатре «Маяковский», (1984 г.) показывает аллегорическое изображение времен года. На одной из частей присутствует красный конь, который плотно помещается в узкий проем витража, упираясь в него с трех сторон. Фигура коня не подчиняется

тектонике оконного проема, ей «тесно» в этом пространстве. А с помощью мифологических кентавра и Пегаса в росписи лестничного пролета Дворца пионеров ленинского района (1989 г.) художник изображает «счастливое и беззаботное состояние детства, может быть идеалистическую иллюстрацию детского бытия» [9].

Главными персонажами витражей птицефабрики «Сибирская», созданных М. И. Слободным (конец 1980-х гг.), стали лебеди. Ритмичное членение крыльев вторит их движению. В этой работе узнается авторский язык М. И. Слободина – в лаконичности трактовки фигур и связи ритма изображения с архитектурой.

Концепцией росписи «Жизнь» во Дворце молодежи в технике энкаустика в 1985–1991 гг. (А. П. Демидов) стало некое философское созерцание человека, размышление о нем, насколько это было позволительно во времена перестройки. На одном из фрагментов центральной части изображены люди, погруженные в водоем, пытающиеся спастись от монстров. Чудовища, тянущие людей в воду, напоминающие крокодилов с очеловеченными движениями, могут быть трактованы как аллегория пороков, страстей или страхов самого человека (ил. 2). По словам автора, это стало «попыткой изобразить борьбу человека с самим собой» [9] или отсылку к произведению Ф. Гойи «Сон разума рождает чудовищ». Это произведение также интересно тем, что энкаустика не получила распространения в Омске [9].



Ил. 1. Н. Я. Третьяков.
Пазырыкские древности. 1967 г.



Ил. 2. А. П. Демидов.
Жизнь. 1985–1991 гг.

Основная тенденция рубежа 1980–1990-х гг. – уход художников от действительности в историю и новый всплеск интереса к искусству архаики [8]. Новая волна обращения к древнему искусству в этот период характерна для разных видов изобразительного искусства. Эти же тенденции заметны и

в монументальных произведениях, количество которых заметно сократилось. Теперь изображения более условны, выразительный язык тяготеет к знаку. Примером использования архаических мотивов в стенописи стала мозаика «Человек и природа» на лестничном пролете СМУ на ул. Омской в 1991 г. (авт. В. Ярчук, Н. Захаров). Фигура оленя передана плоскостно, выразительно выделен силуэт. В мозаике отражено взаимодействие человека и природной среды.

Поза и движение коня на гобелене «Пегас» для библиотеки им. А. С. Пушкина, 1989–1990 гг. (авт. М. И. Слободин), напоминают коня из тройки Главпочтамта. Но в данном примере происходит изменение пластического языка художника, менее выражена динамика фигуры. Сам образ животного переходит в разряд мифологического.

То наследие омских монументалистов, которое мы имеем, немногочисленно. Но по нему можно судить о процессах, происходивших в омском искусстве рассматриваемого периода, так как эти произведения иллюстрируют общие тенденции времени. Разбирая анималистические образы в этих работах, можно проследить круг интересов авторов, отношение художников к наследию разных культур.

Литература

1. *Бабилова, Т. В.* Изобразительное искусство Омска в контексте художественной жизни Сибири второй половины XX века : учебное пособие / Т. В. Бабилова. – Омск : ОмГПУ, 2006. – 116 с.

2. *Грязнов, М. П.* Первый Пазырыкский курган / М. П. Грязнов. – Ленинград : Издательство государственного Эрмитажа, 1950. – 91 с.

3. *Елфимов, Л. П.* Николай Третьяков : живопись / Л. П. Елфимов. – Омск, 1994. – 125 с.

4. *Лебедева, Н. И.* Отражение индоиранской мифологии в работе Н. Я. Третьякова «Пазырыкские древности» / Н. И. Лебедева // Сибирский миф : архаика и современное искусство : голоса территорий : материалы открытой дискуссионной кафедры. – Омск, 2004. – С. 22.

5. *Мороченко, Н. П.* Омские художники «шестидесятники» : каталог / Н. П. Мороченко. – Омск : Внешэкон. Ассоц. Сиб. центр, 1995. – 109 с.

6. *Мысливцева, Г. Ю.* Художник и город : к проблеме социального заказа / Г. Ю. Мысливцева // Территория мечты : сборник трудов Г. Ю. Мысливцевой. – Омск : Омскбланкиздат, 2014. – С. 14-19.

7. *Мысливцева, Г. Ю.* Культура коренных народов Сибири и Сибирская архаика в творчестве художников Омска : (1920-2000-е гг.) // Территория мечты : сборник трудов Г. Ю. Мысливцевой. – Омск : Омскбланкиздат, 2014. – С. 235-239.

8. *Мысливцева, Г. Ю.* 1980-е гг. : омский союз художников : 1980-2000-е гг. / Г. Ю. Мысливцева // Территория мечты : сборник трудов Г. Ю. Мысливцевой. – Омск : Омскбланкиздат, 2014. – С. 145-155.

9. *Из беседы автора с А. П. Демидовым (25 марта 2015 г.)*

**«Государь так готов всем художникам помогать»:
Николай I и деятели искусства**

В статье рассматриваются основные принципы политики императора Николая I в области культуры и искусства. На отношение монарха к художникам и скульпторам оказывали влияния как личные качества и капризы, так и соображения государственной пользы. Император Николай I считал, что искусство должно пропагандировать национально-патриотические аспекты в духе триады «православие, самодержавие, народность». Большое внимание уделялось военно-историческим сюжетам. Была составлена программа по увековечиванию событий Отечественной войны 1812 года. Для коллекции Эрмитажа Николай I покупал произведения отечественных мастеров. По отношению к деятелям искусств император выступал как требовательный заказчик, цензор, а с другой стороны – как заботливый покровитель. Ученики и преподаватели Академии Художеств получали награды подобно придворным.

Ключевые слова: культурная политика, Николай I, Академия Художеств, художники, скульпторы

Aleksandr S. Minin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**"The sovereign is so ready to help all artists":
Nicholas I and artists**

The article discusses the basic principles of the policy of Emperor Nicholas I in the field of culture and art. The monarch's attitude towards artists and sculptors was influenced by both personal qualities and whims, as well as considerations of state benefit. Emperor Nicholas I believed that art should promote national-patriotic aspects in the spirit of the triad "Orthodoxy, autocracy, nationality". Much attention was paid to military-historical subjects. A program was drawn up to perpetuate the events of the Patriotic War of 1812. For the Hermitage collection, Nicholas I bought works by Russian masters. In relation to artists, the emperor acted as a demanding customer, censor, and on the other hand, as a caring patron. Students and teachers of the Academy of Arts received awards like courtiers.

Keywords: cultural policy, Nicholas I, Academy of Arts, artists, sculptors

Продолжительное время в отечественной историографической традиции отношения Николая I и деятелей искусства рассматривались через несколько карикатурную характеристику историка искусства Н. Н. Врангеля: «самодержец в семье, в политике, в военном деле и в искусстве» [1, с. 548]. Критика императором произведений искусства оценивалась как очередное проявление реакции, покровительство художникам и скульпторам чуть ли не как счастливая случайность. Проблема носила более сложный, многоплановый характер. С одной стороны, Николай I выступал как император, требовавший соответствия определенным нормам культурной политики своего царствования, с другой – как частное лицо, заказчик предметов искусства для подарков и украшения собственных покоев. В действительности эти два аспекта следует рассматривать в едином комплексе. Николай I императорскую фамилию рассматривал одновременно и как круг близких, родных людей, и как государственный институт; «друзья», «фавориты» императора являлись значимыми государственными деятелями его царствования.

Как частный заказчик и «модель» для портретов Николай I был весьма капризен. Он не любил позировать, мог даже сорвать сеанс – подобный анекдотический эпизод приводит художник А. П. Соколов в воспоминаниях о своем отце, портретисте П. Ф. Соколове: «Известно, что Николай Павлович никогда не соглашался позировать для своего портрета; но после вполне удачного портрета императрицы, сделанного ему в подарок, он сдался на ее усиленные просьбы и назначил моему отцу, чрез министра двора князя Волконского, день и час, в который он должен прибыть во дворец для сеанса. Конечно, он приехал часом ранее, чтобы устроить удобное освещение, приготовить палитру и т. д. Государь вошел, но расположение духа было иное: комната, предназначенная для работы, ему почему-то не понравилась; он велел отцу перенестись в смежную и сел, прежде чем отец успел приготовиться, на первый попавшийся стул, при таком невозможном освещении, что художник, собравшись с духом, решился, в крайне осторожных выражениях, сделать на этот счет замечание. Ответом было сухое и повелительное "рисуй". Прошло с четверть часа молчаливой работы, в которую отец едва успел набросать карандашом черты лица и приняться за краски, как государь встал, подошел к работе и, недолго думая, взял со стола кисть, развел какую-то темную краску и, проведя под носом начатого портрета два гигантских уса, вышел из комнаты, сказав, что это произведение отец может оставить себе на память» [1, с. 391-392].

Изображать портретируемого в дурном настроении неблагоприятная задача, а у императора не может быть абсолютно «частных» портретов. Следует помнить, что официальные изображения членов императорской фамилии подлежали цензурному контролю. Устав 1826 г. гласил (параграф 183): «При рассматривании всякого рода изображений, представляемых к одобрению для гравирования или литографирования, наблюдается: 1) Чтобы оные имели нравственную, полезную, или по крайней мере, безвредную цель; 2) чтобы не были оскорбительны Правительству, народной чести, какому либо

сословию вообще, или лицу в особенности; 3) Чтобы портреты лиц Августейшей Фамилии имели художественное достоинство, приличествующее изображению особ Высочайшего Дома, и желательное в сих случаях сходство». В качестве экспертного мнения цензорам надлежало обращаться к Академии Художеств [4, с.174].

Если к своим портретам Николай I мог отнестись с юмором, например, подрисовав огромные усы, то к качеству изображений Александры Федоровны он был весьма чувствителен. Известно трепетное отношение императора к своей супруге. 23 сентября 1830 г., посетив очередную выставку в Академии Художеств, Николай I забраковал выполненные для фарфорового завода С. С. Пименовым бюсты свой и Александры Федоровны. «В последовавшем за злополучной выставкой повелении говорилось: «Бюсты его величества и особенно государыни сделаны весьма дурно ... Профессора Пименова отстранить вовсе от службы». Хотя в том же 1830 г. император наградил С. С. Пименова за работы для фарфоровой фабрики бриллиантовым перстнем [1, с. 553].

Обычно посещения Николаем I выставок работ преподавателей и учеников Академии Художеств не приводили к печальным последствиям. Император приобретал произведения искусства для своих нужд, награждал авторов понравившихся работ. Не доверяя своему вкусу, он обычно советовался с вице-президентом Академии Художеств, скульптором-медальером графом Ф. П. Толстым: «Совершался этот ежегодный ритуал следующим образом. Обычно за два дня до визита министр Императорского двора П. М. Волконский уведомлял руководство Академии, что «государь император изволит быть в Академии художеств ... поутру, почему в тот день публике не быть, пока его величество не изволит уехать из Академии. Следует отметить, что при покупке произведений Николай Павлович, не всегда доверяя своему вкусу, был не прочь последовать совету «своего вице-президента». Однажды во время посещения выставки Николай Павлович сказал ему: «Федор Петрович, у меня до тебя просьба. Знаешь, кроме баталической живописи, я не доверяю моему толку в картинах; а мне надо купить что-нибудь на выставке, и я боюсь ошибиться. Так ты не отходи от меня, и, если какая-нибудь картина будет стоить того, чтоб я ее купил, ты мне глазами покажи на нее, и я куплю ... И, действительно, по совету графа Николай Павлович оставил за собой две картины» [1, с. 551-552].

Отличавшийся известным постоянством в своих привязанностях, Николай I не менял привычек и в выборе художника-портретиста. По словам Л. В. Выскочкова, «после недолгого предпочтения Д. Доу, доставшегося в наследство от Александра I, и высылки английского художника из России за допущенные злоупотребления и излишнюю коммерциализацию его деятельности, на долгие годы официальным портретистом Николая Павловича становится ... прусский художник Франц Крюгер. С портрета, выполненного им в 1832 г. (художник трижды бывал по вызову в России), переписывались миниатюры на подарочных табакерках и перстнях Кабинета ЕИВ, копиро-

вались портреты для официальных учреждений. По своим старым зарисовкам с натуры Ф. Крюгер в Берлине писал многие портреты, в том числе групповые, где изображал Николая Павловича в различных жанровых сценах, тщательно передавая все детали обмундирования» [1, с. 391]. Кроме ценимой Николаем I тщательности в изображении деталей военной формы, Ф. Крюгеру лучше многих удавалось передать на парадных портретах «государственный миф» николаевской империи, совместить блеск военного мундира с добродетелями гражданской службы и государственного строительства. «В художественном плане «портрет подданного, как принято в европейском абсолютистском государстве, был ориентирован на образ правителя». В соответствии с традициями еще петровской эпохи, парадный портрет государственного деятеля представлял собой «образ храброго вождя, облаченного, чаще всего, в парадный мундир с орденами», портретируемый изображался уже увенчанный всеми лаврами, «в постгероический период», демонстрируя достижение через свои подвиги мира, покоя и благоденствия.

Министр императорского двора П. М. Волконский сообщал коллегам по Государственному совету о царском выборе и торопил «моделей» на сеансы. В петербургской мастерской в Старом Эрмитаже Крюгер за несколько сеансов делал эскизы, а сам портрет писал в берлинской студии. Сообщая о готовности, художник высылал чек, в случае успеха гонорар превышал заявленную сумму. Были и серийные заказы. Например, в 1850 г. Николай I поручил Крюгеру написать шесть однотипных портретов сановников, составляющих «лицо» его царствования: военного министра А. И. Чернышева, морского министра А. С. Меншикова, главноуправляющего III Отделением А. Ф. Орлова, генерал-адъютанта В. Ф. Адлерберга, министра государственных имуществ П. Д. Киселева и главноуправляющего путями сообщения П. А. Клейнмихеля. Полотна предназначались для украшения жилой половины Зимнего дворца: портреты Адлерберга и Клейнмихеля были размещены в «средней Уборной комнате ЕИВ», остальные в малом Фельдмаршальском зале. Серия была выполнена к лету 1852 г. и оценена в 8 000 руб. серебром [3, с. 529-530].

В юности Николай Павлович брал уроки у художника В. К. Шебуева и гравера Н. И. Уткина, мог заметить и поправить ошибки в передаче деталей или особенностей анатомии. Ф. П. Толстой «для истории» даже покрыл лаком карандашный рисунок императора, исправившего анатомию колена на фигуре воина на медали в честь Отечественной войны 1812 г. «Став императором, Николай Павлович не переставал почитать своих учителей, но на первое место в суждениях об искусстве выдвигал соответствие или несоответствие произведений критериям самодержавия, православия, народности. В этом он был последователен. Формальным основанием для контроля за художественной жизнью стало то, что уже в 1828 г. включенная в состав Министерства Императорского двора Академия художеств стала Императорской Академией художеств» [1, с. 549-550].

Превращение Академии Художеств в подразделение Министерства императорского двора имело и материальные преимущества. Почетные для

статуса художника высочайшие заказы, ранее предназначенные для придворных награды: подарки (бриллиантовые перстни, золотые, украшенные бриллиантами табакерки, ювелирные украшения для жен художников, если император был крестным отцом ребенка), ордена – помогали художникам решать житейские проблемы. Например, Ф. П. Толстому за окончание серии из 21 медали, посвященных Отечественной войне 1812 г. была пожалована табакерка стоимостью 20000 руб. Толстой попросил перевести подарок в деньги, отнес их в ломбард, уплатил долги, подготовил свадьбу дочери и оставил себе 2000 руб. [1, с. 555]. Известно, что Николай I материально помогал И. К. Айвазовскому, семье Бенуа, не забывал и своего учителя В. К. Шебуева, картина которого «Подвиг купца Иголкина» 1839 г. отражала патриотическое направление отечественной живописи с обращением к петровской эпохе. Хотя росписи Шебуева (вместе с Ф. А. Бруни и А. Е. Егоровым) Троицкого собора Измайловского полка император признал неудачными, этот художник участвовал в восстановлении Зимнего дворца после пожара 1837 г., дослужился до действительного статского советника и, помимо пожизненной пенсии в 1000 руб. в год за преподавание великим князьям Николаю и Михаилу Павловичам, ему была назначена дополнительная пенсия в 3 500 руб. за плафон церкви в Царскосельском дворце [1, с. 557].

В целом, Николай I рассматривал живопись как средство военно-патриотического воспитания, обращения к национальным корням после космополитизма александровской эпохи. Характерен разговор императора при встрече в Риме в 1845 г. с художником Ф. А. Моллером, который от батальной живописи перешел к жанровым сценам и портретам: «А ты худо сделал, что бросил батальную живопись; я ее люблю и она очень нужна: у нас довольно того, что можно передать потомству, – подвиги на Кавказе и многое другое, а с тех пор, как не стало нашего Зауервейда, некому поручить; Коцебу не может, а другому нельзя, надобно быть военному, чтобы уметь писать эти сюжеты» [1, с. 559]. Николай I покупал для коллекции Эрмитажа картины русских мастеров, для ознакомления столичной публики с русскими пейзажами была организована художественная экспедиция на пароходе по Волге, созданная братьями Чернецовыми «Параллель берегов Волги» в 1851 г. была выставлена на циклограме на Васильевском острове.

Национальное, военно-патриотическое направление доминировало при Николае I и по отношению к скульптуре. При нем было установлено более сотни памятников и в 1835 г. разработана специальная программа по увековечиванию событий Отечественной войны 1812 г.: «В сущности, это был первый план монументальной пропаганды в России» – 16 монументов трех классов из чугуна без фигур и мелочных украшений. Император отобрал проекты А. Адамини. До 1849 г. были установлены монументы в Тарутине, Бородине, Смоленске, Малоярославце и Красном. «В начале 1848 г., в связи с нехваткой в казне средств, программа была свернута, но были установлены уже отлитые к тому времени монументы в Полоцке и Клястицах». При Николае I было завершено создание памятников Кутузову и Барклаю-де-Толли у Казанского

собора, император лично утвердил проект и потребовал, чтобы фельдмаршалы были облачены не в античные одежды, а в русскую военную форму, для драпировки разрешалось использовать плащ или знамена [2, с. 563].

Выполняющие государственный заказ скульпторы пользовались материальной поддержкой наравне с художниками. Например, скульптор С. И. Гальберг «с восторгом писал Александру Брюллову в июне 1828 г. из Рима, что через князя П. М. Волконского «Высочайше повелено: скульпторов Гальберга и Орловского вызвать в С.-Петербург для сочинения проектов статуям фельдмаршалов Кутузова и Барклай-де-Толли, доставая им на путевые издержки по 150 червонных; по приезде же их сюда производить им жалования по три тысячи рублей в год каждому из Кабинета ... Каково? Не худо?» [2, с. 564]. Цитата из другого письма Гальберга: «Государь так готов всем художникам помогать, как более желать не можно» вынесена в заголовок данной статьи. Заказ получил Б. И. Орловский, но и Гальберг остался доволен.

Император Николай I подходил к сфере искусств с государственных позиций. Воспитание патриотизма и любви к своей стране посредством национальной и военно-патриотической тематики, первая широкая программа увековечивания подвига русского народа в Отечественной войне 1812 г. (завершение устройства Военной галереи Зимнего дворца, создание памятников на местах сражений, превращение Казанского собора в своеобразный мемориальный комплекс, строительство Храма Христа Спасителя) несомненно служили на благо Отечества. Конечно, государственный подход выражался и в цензуре (как системной, так и личной, императорской); были и такие неоднозначные решения, как печально известные аукционы из собрания Эрмитажа в начале Крымской войны, так и личные капризы монарха, неизбежные в самодержавной империи.

Литература

1. *Высочков, Л. В.* Император Николай I : Человек и государь. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. – 644 с.
2. *Высочков, Л. В.* Николай I и его эпоха : очерки истории России второй четверти XIX века / Л. В. Высочков. – Москва : Академический проект, 2018. – 999 с.
3. *Минин, А. С.* Парадные портреты министров Николая I / А. С. Минин // Актуальные проблемы монументального искусства : сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. – Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2020. – С.528-533.
4. *Цензурный Устав 1826 г.* // Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. – Санкт-Петербург : Типография Морского министерства, 1862 // Президентская библиотека : [сайт]. – URL: <https://www.prlib.ru/item/442984> (дата обращения: 16.11.2021).

УДК 72.07(=161.1)Alekseev
Г. Н. Боева
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

**Эстетическая рефлексия на страницах
«оттепельного» дневника Г. И. Алексева**

На материале дневников Г. И. Алексева (1932–1987) – поэта, художника, архитектора, преподавателя – прослеживается эстетическая рефлексия его автора, связанная с творческим самоопределением на фоне освобождения искусства от идеологических зажимов и обветшавших канонов соцреализма. Доказывается, что стихи и живопись Алексева – ленинградский вариант неоавангарда, а творческие устремления художника связаны с желанием достигнуть синтеза новаторства и традиции и легитимизировать в современности свой индивидуальный стиль.

Ключевые слова: Геннадий Алексеев, дневники, искусство, живопись, верлибр, архитектура, Петербург, неоавангард, традиция

Galina N. Boeva
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

Aesthetic reflection on pages "Thaw" diary of G. I. Alekseev

On the material of the diaries of G.I. Alekseev (1932–1987) – a poet, artist, architect, teacher of art history – there is an aesthetic reflection of his author, associated with creative self-determination against the background of the liberation of art from ideological clamps and dilapidated canons of socialist realism. It is proved that Alekseev's poems and painting are the Leningrad version of the neo-avangard, and his creative aspirations are associated with the desire to achieve a synthesis of innovation and tradition and legitimize the individual style in modern art.

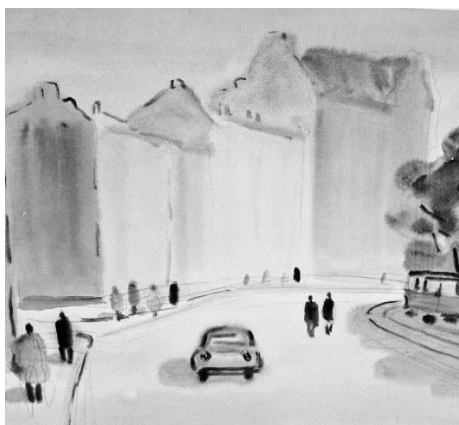
Keywords: Gennady Alekseev, diaries, art, painting, verlibr, architecture, Petersburg, neo-avangard, tradition

Геннадий Иванович Алексеев (1932–1987) следующим образом характеризует себя в дневнике, который и станет материалом для наблюдений в настоящей статье: «Поэт, художник, архитектор, искусствовед, кандидат наук, доцент» [2, с. 141]. Как свидетельствуют эти записи, в живопись и литературу их автор вошел почти одновременно: первый раз он участвовал в выставке живописи в 1952 г., а первое литературное произведение создал в 1953 г. Т. е. творческое становление героя моей статьи пришлось на период

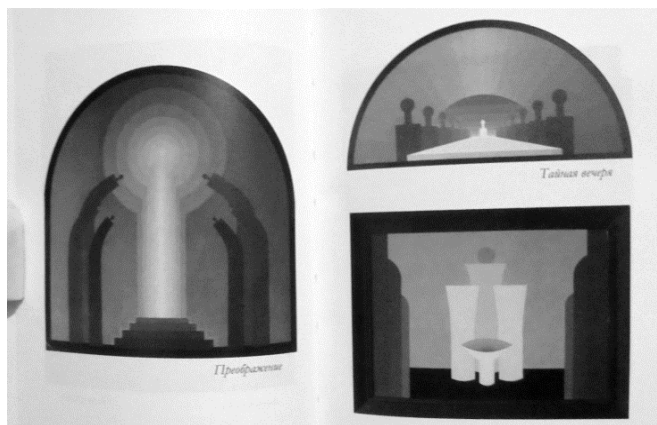
«оттепели», когда советская творческая интеллигенция, преодолевая обветшавшие каноны соцреализма, открывала для себя Серебряный век, приобщалась к международному движению неоавангарда.

Дневник Алексеев начал вести еще в юности и относился к нему как к важной части своего творчества, тщательно готовя к публикации и перепечатывая рукописные записи на машинке. Для него, поэта и художника, напряженно работающего в профессиональном ритме и не включенного ни в «кистеблишмент» творческой интеллигенции, ни в группировки самиздата, дневники стали «возможностью высказаться и очертить границы своего поэтического государства» [2, с. 155].

Творчество Алексеева можно расценить как ленинградский вариант неоавангарда: перед нами попытка побега из реальности, вера в преимущество детского взгляда на вещи, сознательная деформация реальности в духе примитивизма. В своих живописных работах Алексеев-художник переносит зрителя в характерную для сновидений, таинственную, вне времени и пространства, атмосферу. Ленинград на работах Алексеева предстает и узнаваемым в своем аскетичном, схематичном облике с едва намеченными массивами зданий (ил. 1), и воплощением города *вообще*, как на картинах де Кирико. Картины Алексеева близки «метафизической живописи» европейского неоавангарда и своими героями – стилизованными, марионеточными, без лиц (ил. 2), как у того же де Кирико или Магритта.



Ил. 1. Городской эскиз. Г. Алексеев



Ил. 2. Живопись Г. Алексеева

Безусловно и новаторство Алексеева как поэта: он был одним из первых русских верлибристов. Хотя верлибр в русской поэзии встречается еще в XVIII в., в целом он мало характерен для русской словесности (в отличие от других национальных поэтических традиций) и становится влиятельной стихией только в авангарде начала XX в. Возрождая ее в советское время и отказываясь от привычной силлабо-тоники, Алексеев обрекал себя на трудный путь одиночки.

Поэма Алексеева «Жар-птица», «ощипанная» автором по требованиям цензуры и опубликованная в первой редакции в 60-е гг., – попытка найти новый художественный язык для введения в зону искусства страшного, расчеловечивающего опыта блокады. На страницах своего дневника Алексеев

размышляет о границах допустимого в искусстве, о свободе творчества и трагизме XX века, впусившего в искусство гротеск и абсурд.

Два написанных Алексеевым романа являют собой и постмодернистскую интертекстуальность, и попытку восстановить насильственно прерванную традицию модернизма. В то же время его роман «Зеленые берега» (1986) – своего рода продолжение «петербургского текста» в ленинградских декорациях: действие там происходит одновременно и в современности, и в 10-е гг. XX в., на фоне модерна. Дебютант в этом жанре, Алексеев мучительно размышляет на страницах дневника о том, каким же должен быть современный роман и почему его уже нельзя писать так, как писали классики.

Герой моей статьи оставил след и в науке: он стал кандидатом архитектуры, защитив в 1966 г. диссертацию «О художественном синтезе современной советской архитектуры и монументально-декоративной живописи». Работал он (или «служил», как старомодно предпочитал выражаться сам) в Ленинградском инженерно-строительном институте (ЛИСИ), где в 1975 г. получил звание доцента. Его лекции по истории искусств пользовались у студентов огромным успехом: в те «доинтернетские» времена информационного голода на них стекались и с других факультетов, и из других вузов. На страницах дневника Алексеев рассказывает о своих многочисленных практиках со студентами, будущими архитекторами – преимущественно на исторических кладбищах Ленинграда (как пишет он, «обмеряли надгробья»)¹. Поистине местом поклонения для автора становится часовня на Никольском кладбище на могиле Анастасии Вяльцевой², выполненная в домонгольском древнерусском стиле, к которому, кстати, отсылает романтическая национальная версия русского модерна. Алексеев был одним из тех архитекторов, кто в советскую эпоху «оттепели» и «застоя» «реабилитировал» модерн в отечественной истории архитектуры. С особенной любовью он реконструирует этот стиль в романе «Зеленые берега», где события переносятся в 1908-1913 гг.³

Поиски своего собственного стиля и его легитимизация в контексте современной литературы – лейтмотив дневников Алексеева. Он считает, что «чужой известный способ» в искусстве не работает и каждый «должен иметь свой собственный, <...> должен его создать, изобрести» [1, с. 183]. Эта мысль – своего рода декларация предпринимаемого им родового сближения стиха и прозы в верлибре. Изошренная сложность прежних стилей эстетически привлекательна для Алексеева, однако как в поэзии он выбирает стилистически «простую» систему, «динамику, упругость и немногословие» [2, с. 19], так и в живописи почти уходит от фигуративности, предпочитая путь

¹ Как свидетельствует автор, в середине 70-х гг. еще можно было встретить на Смоленском кладбище заброшенную могилу писательницы Лидии Чарской – а рядом школьная парта, испещренная трогательными признаниями.

² Именно эта певица становится прототипом «гостьи из прошлого» – возлюбленной главного героя романа «Зеленые берега».

³ Книга стала культовой: краевед и литератор Н. Горбунов на основе сетевого проекта (ВКонтакте и Facebook), тщательно прочертив маршруты героев романа, создал блог, в котором, в духе «*place-based storytelling*», дал «топографический подстрочник» к роману [4; 5].

обобщения и схематизации. Прежние архитектурные стили для него тоже лишь предмет любования и цитаций, фактур и приемов – следуя этой логике, бесконечно притягательный для автора модерн невозможно «клонировать» в новых ленинградских декорациях.

Творчество Алексеева – замечательное проявление закономерности, сформулированной примерно в те же годы, когда он создавал свои стихи и картины. А именно, согласно идеям Р. Якобсона, Ю. Лотмана, в определенную эпоху все виды искусства, объединяясь, образуют сеть художественных конвенций. Творчество Алексеева в этом смысле в высшей степени конвенционально: все созданное им, с одной стороны, воспринимается как целостность, прочитанная с помощью художественного кода неоавангарда, а с другой – как проявление неповторимого индивидуального стиля на пересечении многих культурных традиций.

Отмечу и актуальность применительно к герою моей статьи мысли Якобсона о приоритете живописности для художников-авангардистов: творческое мышление Алексеева предельно визуально, а его стихи и проза пронизаны экфрасисами. Особенно много у него «архитектурных экфрасисов» («Зеленые берега» в первой рецензии были даже названы «архитектурным романом» [6, с. 58]). «Архитектурность» Алексеева присуща не только его живописи, стихам и прозе, но и дневникам: они тоже «сконструированы», четко организованы лексическими и синтаксическими повторами, пронизаны общим током мотивов и образов. Дневниковые записи Алексеева представляют собой интересный материал для интермедийных наблюдений и сопоставлений [3].

В зоне эстетической рефлексии автора дневника находится и лично значимая для него проблема легитимизации новаторского искусства. При жизни было опубликовано всего четыре сборника лирики Алексеева, сильно усеченная цензурой поэма и отдельные подборки стихов. Размышляя о своей непризнанности современниками, автор пытается объяснить ее то собственной старомодностью, то, наоборот, опережением господствующих вкусов. Как видится сейчас, из XXI в., первое не противоречило второму.

Старый Петербург: его дома, храмы, кладбища, – с любовью воссоздаются в дневнике Алексеева. Это город, который открывается его зрению как палимпсест: дореволюционные вывески еще читаются на некоторых фасадах, еще свежи воспоминания о блокаде, изуродовавшей лицо города, и рядом – четкие линии современного дизайна, подсвеченного неонами. Эстетические диссонансы дополняются социальными: коммунальный быт и привычки вчерашнего крестьянства свежее испеченных ленинградцев соседствуют с обломками интеллигентского уклада дореволюционной поры. Самой консервативной частью городского ландшафта оказывается, конечно, человек, и дневник наводнен описанием уличных сцен и зарисовок характеров в духе Зошенко, только на позднесоветском материале.

Описывает Алексеев и многочисленные поездки по пригородам Ленинграда, а также по тем местам, которые называют Золотым кольцом (Ростов, Переславль-Залесский, Ярославль, Суздаль, Владимир и др.), – в 50-е и 60-е гг. это были еще довольно запущенные, разоренные провинциальные

захолустья. Однако Алексеев фиксирует уже и начало «оттепельного» восстановления церквей и монастырей – впрочем, процесс непоследовательный и нелинейный¹. Взгляд Алексеева на архитектуру Древней Руси и дореволюционной России – одновременно и исследование исторических объектов профессиональным архитектором, и ностальгия по ушедшей стране.

Добавлю, что на страницах дневника рассеяно огромное количество отзывов Алексеева о прочитанных книгах, и обширность его читательского тезауруса поражает (западная и восточная классика в переводах, отечественная – преимущественно вне школьного канона, литературные новинки, критика). Причем речь идет о внимательном чтении, перечитывании и самостоятельной интерпретации текстов в контексте своих эстетических пристрастий.

Как я показала, дневник этого разносторонне одаренного человека убеждает, что вся его деятельность – в живописи, поэзии, науке, преподавании – была подчинена поискам синтеза, сопрягающего старое и новое и позволяющего преодолеть рамки устаревших эстетических канонов. Ретроспективизм автора органично сочетался с отзывчивостью на все новое в искусстве.

Все сказанное делает дневник Г. Алексеева чрезвычайно репрезентативным как отражение «оттепельного» периода советской эпохи, а деятельность и творчество его автора предстают важной страницей культурной истории Ленинграда и Петербурга.

Литература

1. Алексеев, Г. Дневники / Г. И. Алексеев // Неизвестный Алексеев: неизданная проза Геннадия Алексеева. – Санкт-Петербург: Геликон Плюс, 2014. – 446 с.

2. Алексеев, Г. Дневники / Г. И. Алексеев // Неизвестный Алексеев: неизданная проза Геннадия Алексеева. – Санкт-Петербург: Геликон Плюс, 2017. – 491 с.

3. Боева, Г. Н. «Зеленые берега» Геннадия Алексеева: интермедиаальный аспект / Г. Н. Боева // Воронежская филологическая школа: юбилей, научные контакты, современная практика : сборник научных статей. – Воронеж: НАУКА-Юнипресс, 2021. – Вып 2. – С. 169-175.

4. Горбунов, Н. Прогулки по «Зеленым берегам» : архитектурная история невозможной любви / Н. Горбунов. – URL: <http://spberegа.ru/notes> (дата обращения: 27.12.2021).

5. Горбунов, Н. Б. Роман Геннадия Алексеева «Зелёные берега» как литературный путеводитель / Н. Б. Горбунов // Открытые слушания «Института Петербурга» : ежегодные конференции по проблемам петербурговедения, 2019–2020 гг. / сост. А. В. Князькина; ред. С. Д. Мангутова. – 2021. – С. 55-62.

6. Орлицкий, Ю. Б. Долгий сон с пробуждением : рец. на: Алексеев Г. Зеленые берега : роман. М.: Советский писатель, 1990 / Ю. Б. Орлицкий // Литературное обозрение. – 1991. – № 10. – С. 57-59.

¹ Так, автор сообщает об уничтожении в самом начале 60-х гг. храма Успения Пресвятой Богородицы на Сенной. Такая же непоследовательность – и в социально-культурной и политической жизни: упоминаются далеко не «оттепельные» суд над И. Бродским и дело Ю. Даниэля и А. Синявского.

УДК 7.046.3(430)Karolsfeld

Е. В. Сергеева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**«Мытарь и фарисей» Ю. Шнорра фон Карольсфельда
в церковных росписях середины XIX – начала XX вв.**

С XVII столетия церковная монументальная живопись использовала в качестве иконографического образца гравюры западноевропейских Библий. С середины XIX в. русские иконописцы используют ксилографии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, вытеснившие более ранние образцы. Одним из популярных сюжетов был «Мытарь и фарисей». Впервые прослеживается взаимосвязь сюжета с расположением в храме и соседством с другими сценами, православным богослужением и календарем.

Ключевые слова: церковное искусство, образец, Карольсфельд, мытарь, фарисей

Elena V. Sergeeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**"The Publican and the Pharisee" by Yu. Schnorr von Carolsfeld
in the Church Scripts of the Middle XIX - Early XX Centuries**

Since the 17th century, church monumental painting has used engravings of Western European Bibles as an iconographic model. Since the middle of the 19th century, Russian icon painters have been using woodcuts by Julius Schnorr von Carolsfeld, which supplanted earlier designs. One of the popular stories was "The Publican and the Pharisee". For the first time, the interrelation of the plot with the location in the temple and the neighborhood with other scenes, the Orthodox divine service and the calendar is traced.

Keywords: church art, sample, Carolsfeld, Publican, Pharisee

Начиная с XVII в., использование книжной графики в качестве иконографического образца становится традицией для церковного искусства России, которая оборвалась только с гибелью империи. Долгие годы позднее религиозное искусство не представляло интереса для отечественной науки. Только в конце XX в., в связи с возрождением многих храмов и обителей, нуждающихся в научной реставрации, церковные росписи позднего периода получили признание, как интересный сплав западной, католической и православной традиции. Многие исследователи современности посвятили свои научные труды и статьи проблеме монументальной церковной живописи XIX – начала XX вв., черпавшей иконографическое решение библейских

сюжетов в западноевропейских, в основном немецких религиозных картинах и гравюрах.

Современное искусствоведение упоминает как глобальное явление использование гравюр Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда [3, с. 51, 52], [9, с. 432], [13, с. 26, 27], [16, с. 206–210]. Авторы этих работ приводят названия некоторых сюжетов и даже вскользь анализируют композицию и колорит, однако такой подход нельзя назвать глубоким анализом отражения творчества этого художника в русском церковном искусстве. Целью данного исследования может стать анализ одного из самых популярных сюжетов в росписи храмов – «Притча о мытаре и фарисее», заимствованная из «Библии в картинах» Шнорра фон Карольсфельда. Для уяснения бытования этого сюжета в русской монументальной живописи необходимо изучить первоисточник, его появление в Российской империи, трансформацию композиции у русских мастеров, колорит и литургическое значение в системе храмовых росписей.

В 1860 г. в Лейпциге вышла «Библия в картинах» с ксилографиями Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда [4, с. 758]. Количество иллюстраций в книге превзошло все известные Библии: Лютера, Матиаса Мериана и Гюстава Доре [23]. В России ксилографии немецкого художника были изданы уже в 1864 г. [11, с. 113, ил. 5, с. 114], а в 1867 г. вышла цветная версия – «Библия в хромолитографиях» издания В. Генкеля [1]. Окрашенные гравюры были опубликованы в книге П. Н. Воздвиженского «Моя первая священная история в рассказах для детей», изданная в 1899 г. [5] Таким образом, Библия с гравюрами стала доступна для русских иконописцев уже в середине – конце 1860-х гг.

Юлиус Шнорр фон Карольсфельд своеобразно решил сцену молитвы мытаря и фарисея (ил. 1). Смысловое движение в сцене происходит слева направо. Место действия автор переносит в притвор храма. Погруженный в полумрак мытарь следует за фарисеем, который бросает свое пожертвование на блюдо. Оно становится композиционным центром сюжета, хотя в евангельском повествовании не упоминается. Фарисей стоит у преддверия храма, освещенный светом, льющим из внутреннего пространства, однако его лицо не сосредоточено на молитве. Карольсфельд, используя закон перспективы, изображает его фигуру более крупной относительно мытаря.

Эту, уходящую вглубь сцены перспективу подчеркивает галерея, продолжающаяся за грешником. Плоскость стены, перед которой изображен гордец, отделяет его от поникшего мытаря, держащего в левой руке посох и шляпу – символ покорности [19, с. 72]. Посох с древности обозначает власть, древо жизни и образ креста [12, с. 80, 84, 86]. В сочетании со шляпой он символизирует паломника [17, с. 382] [2, ил. на с. 196]. При этом десница раскаявшегося прижата к сердцу. Автор подчеркивает надменность фарисея, происходящую от богатства, изображая большой кошелек на поясе и монету в правой руке, небрежно опускаемую на блюдо. Мастер подчеркивает его большой живот, намекая на пристрастие к обильной пище, и тем самым, лицемерие, которое тот не осознает, кичась перед явным грешником. Здесь

присутствует гиперболизированность в трактовке образа ветхозаветного исполнителя Закона. Невольно зритель сравнивает фигуры фарисея и мытаря, считая, что ветхозаветный законник находится выше сборщика налогов, поскольку художник отделил их друг от друга тремя ступенями. В то же время богачу осталось преодолеть лишь одну ступень, чтобы войти в пространство храма, но его ленивое движение отбрасывает фигуру назад. Находящийся в тени мытарь со склоненной головой также изображен шагающим, но его движение направлено в сторону храма.



Ил. 1. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. Притча о мытаре и фарисее.
Библия в картинах, 1860 г. Ксилография

Диагонально направленный жест руки фарисея, разворот его фигуры, создают впечатление медлительности, что акцентируют ярко выраженные вертикали в композиции – колонна на высоком постаменте, столп под блюдом для пожертвований и угол стены. На переднем плане Карольсфельд поместил спиралеобразно задрапированный занавес, по-видимому, указывающий на Ветхозаветный Иерусалимский храм. Винтообразные складки придают композиции динамизм.

Использовал ли образцы для композиционного решения сцены немецкий художник – тема отдельного исследования. Нет достоверных доказательств о том, что Юлиус Шнорр фон Карольсфельд видел мозаику базилики Сан-Аполлинаре Нуово. Однако так же, как в древнем памятнике, он изобразил завесу храма и разделил фигуры героев колоннами. Похожа поза кающегося мытаря, прижавшего руку к сердцу и склонившего покаянную голову.

В притворе монастыря Печская Патриархия, Косово и Метохия в Сербии сохранилась одноименная фреска XVI в., где фарисей левой рукой указывает на престол с киворием, а мытарь отвернулся от него. Важно, что в отличие от древней итальянской мозаики, украшающей основной объем храма, в сербской церкви сюжет помещен в нартекс.

Образы, созданные Шнорром фон Карольсфельдом, сопоставившим тайного грешника-богача и мытаря, нашли отклик в русской церковной среде. Эта иллюстрация стала весьма популярной в храмовой живописи. Существовали церкви, по справедливому замечанию А. Л. Павловой, чья монументальная живопись практически полностью была осуществлена за счет копирования или интерпретации гравюр «Библии в картинах» [13, с. 26–27].

В ходе исследования удалось обнаружить семь храмов, где изображался сюжет «Притча о мытаре и фарисее» с использованием гравюры немецкого мастера. Три из них находятся в Буйском районе Костромской области: церковь Рождества Христова в селе Борок (1824 г.), росписи третьей четверти XIX в., церковь Воскресения в г. Буй (1838 г.) с росписью середины XIX в. и церковь Покрова на Удгоде в селе Дор (1859 г.) со стенописью рубежа XIX–XX вв. [14, с. 66, 105, 106, 166]. Однако изображение Преподобного Серафима Саровского, канонизированного в 1903 г., свидетельствует о том, что храм был оформлен, скорее всего, уже в начале XX в. В Москве сохранились две церкви, где была изображена эта композиция: Климента Папы Римского на Пятницкой (1756–1770 гг.) и Преображения в Богородском (1880 г.) [21]. Кроме того, эта сцена запечатлена в церкви Николая Чудотворца в Багряж-Никольском (1865 г.) Альметьевского района республики Татарстан [22] и Николаевской церкви в урочище (ранее погост) Ялмонт (1895–1914 гг.), Клепиковский района Рязанской области [15, с. 881].

Необходимо отметить, что русские иконописцы по-своему интерпретировали образец. Они отделяли основной мотив – фигуры главных персонажей от архитектурного фона второго плана. Поэтому практически везде стаффаж претерпел упрощение, за исключением сцены в Христорожественской церкви в Борке, где художник, любуясь мягким шелком занавеса, создал едва ли не дворцовый интерьер, дополнив росписи храма не только библейскими сценами, но и великолепными имитациями позолоченных барочных рам. В церкви Климента в Москве фигура фарисея развернута лицом к мытарю, создавая впечатление диалога или откровенного противопоставления. Интересно, что в Успенском соборе Московского кремля на северной стене в люнете изображены в подобном диалоге главные действующие лица изучаемого сюжета. Мытарь и фарисей противопоставлены друг другу, хотя подбоченившийся законник обращен к иконе Спаса Нерукотворного также, как и поникший мытарь. В то же время может показаться, что законник обращается с укоризной к грешнику.

В четырех из семи церквей сцена «Мытарь и фарисей» была разделена на два равноценных фрагмента, в каждом из которых был изображен один из участников притчи. Такой прием был использован в церкви Климента,

Рождества Христова в Борке, Николая Чудотворца в Багряж-Никольском, Николая Чудотворца на погосте Ялмонт.

Если сравнить колорит всех росписей, то становится ясным, что он состоит из локальных цветов, ровным слоем покрывающих одежды, как в окрашенной гравюре. Во всех случаях, кроме церкви Преображения в Богородском, фарисей облачен в красный плащ, желтый хитон и голубой пояс. Мытарь одет в голубой хитон и красный плащ. Сходство колорита предполагает возможность единого цветового образца.

Показательно, что во всех церквях сцена «Мытарь и фарисей» помещена в западной части храма. В церкви Климента в Москве она расположена в притворе, также как в храме Николая Чудотворца на погосте Ялмонт. В других случаях – это основной объем здания. К примеру, в церкви Рождества Христова роспись находится на западной стене восьмерика, а в других церквях – на западной стене основного объема церкви. В притворе с древних времен стояли оглашенные и кающиеся [10, с. 28], что должно было стать прямым указанием на образ покаяния. Так притвор Иерусалимского храма в гравюре Шнорра фон Карольсфельда, нашел отражение в русском восприятии значения притчи.

Наибольшее количество изображений встречается в Костромской области, в Буйском районе, что может свидетельствовать о местной изобразительной традиции, либо об одной или нескольких родственных артелях иконописцев-монументалистов. В церкви Рождества Христова в Борке разделенная на два фрагмента композиция притчи о мытаре и фарисее фланкирует вход в основной объем храма и окружена сюжетами «Избиением младенцев» слева и «Исцелением расслабленного» справа. Все сцены написаны с гравюр Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда. В церкви Воскресения г. Буй «Притча о мытаре и фарисее» расположена справа от входа, ей противопоставляется «Притча о блудном сыне». Над ними изображены «Благословение детей» и «Избиение младенцев» с ксилографий немецкого художника. На западной стене храма Покрова на Удгоде «Мытарь и фарисей» соседствует с «Возвращением блудного сына» с гравюры Доре. Сочетание сцен «Мытарь и фарисей» с «Блудным сыном», расположенных у выхода из храма перед притвором, показывает не только образ раскаяния, но и подготовительные Недели к Великому Посту, которые имеют название «Неделя о мытаре и фарисее» и «Неделя о блудном сыне». Таким образом, роспись соотносится с событиями подвижного годового богослужебного круга.

Если обратиться к службе Недели о мытаре и фарисее, то основной темой богослужебного текста является сопоставление смирения и гордыни, причем мытарь уподобляется Христу [18, с. г, Канон, Песнь 6, Тр. 4]. В гравюре немецкого художника сопоставление мытаря со Спасителем передается через посох. У Карольсфельда фигура фарисея с большим животом и протянутой рукой с монетой воспринимается как указание на богатство, между тем в тексте службы этот мотив упоминается вскользь, вне четкого определения героев притчи [18, с. д, Канон, Песнь 4, Тр. 3]. Ярко выражен-

ный живот фарисея – мамон, согласно толкованию В. И. Даля, имеет в русском языке параллельное значение с земными сокровищами [7, с. 302]. Изначально слово «мамона» в семитских языках обозначало деньги, клад. С IV в. в святоотеческой традиции возникает представление о том, что Маммона – это бог чревоугодия и обжорства [20]. В Триоди делается акцент на тщеславии фарисея [18, с. е, Канон, Песнь 7, Тр. 1]. Но самое главное, что и мытарь, и фарисей становятся образом угодной или не угодной молитвы [18, с. н, Канон, Песнь 9, Тр. 3]. Этому вторит Святитель Игнатий (Брянчанинов), добавляя о подобающем поведении в храме, относительно избрания места для молитвы, без стремления к всеобщему вниманию, что и делал мытарь [8, с. 25].

В одном из любимых сборников поучений в России того времени – Златоусте, содержится «В Неделю о мытаре и фарисее поучение», там мытарь и фарисей – это сердце и душа, где живет правда и грех: «И правда высокоумием ниспадает, а грех побеждается смирением. Смирненное слово кающегося грешника берет верх над греховным делом» [6, с. 37]. В связи с этим, понимание образов мытаря и фарисея выходит за рамки богослужебных текстов, дополняясь толковательной литературой.

Отсюда становится ясным, что концентрация использования данного сюжета в монументальной живописи в храмах преимущественно Костромской области предполагает следование определенной местной иконографической традиции. Разделение единой композиции на два фрагмента в некоторых церквях свидетельствует об акценте на главном мотиве. Кроме того, данный евангельский сюжет в интерпретации Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда для русских иконописцев и их заказчиков служил образом праведной и неправедной молитвы, должного поведения в храме, призыванием к скромному поведению. Помещение сюжета в притвор указывало не только на образ смирения, но и обличало показное благочестие. Обращение к данной композиции предполагало отражение не только текста богослужения, но и представлений, выражавшихся в духовных книгах, бытовавших в народной среде.

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент
Тимофеева Р. А.*

Литература

1. *Библия в хромофотографиях.* – Санкт-Петербург : Издание В. Генкеля, 1867. – 115 цв. л. ил.

2. *Бидерманн, Г.* Энциклопедия символов / Г. Бидерманн; [пер. с нем. общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой]. – Москва : Республика, 1996. – 335 с.

3. *Большакова, С. Е.* Немецкие образцы в росписях Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря / С. Е. Большакова // Проблемы развития зарубежного искусства. Германия-Россия. Ч. II. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского (24–26 апреля 2012 г.) : сб. статей / науч. ред. В. А. Леняшин, Н. М.

Леняшина, Н. С. Кутейникова; сост. С. Ю. Верба. – Санкт-Петербург : Ин-т имени И. Е. Репина, 2015. – С. 49–58.

4. *Брокгауз, Ф. А.* Энциклопедический словарь : в 41 томах / под ред. проф. И. Е. Андреевского. – Санкт-Петербург : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1903. – Т. 39 А : Шенье – Шуйский монастырь. – С. 481–960.

5. *Воздвиженский, П. Н.* Моя первая священная история в рассказах для детей / П. Н. Воздвиженский. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Москва : Изд. Т-ва М. О. Вольф, 1899. – IV, II, 102 с.

6. *Горский, А. В., прот.* О древних Словах на св. Четыредесятницу / прот. А. В. Горский // Прибавл. к изданию творений святых отцов в рус. пер. – Москва : [б. и.], 1858. – Ч. 17. – С. 34–64.

7. *Даль, В. И.* Толковый словарь великорусского языка : в 4 томах / В. И. Даль. – Санкт-Петербург : Издание М.О. Вольфа, 1881. – Т. 2 : И – О. – 809 с.

8. *Игнатий (Брянчанинов, святитель).* Поучение 1-е : в Неделю мытаря и фарисея / Игнатий Брянчанинов // Полное собрание сочинений : в 8 томах / общ. ред. О. И. Шафранова. – 2-е изд., испр. и доп. : Письма : в 3 томах. – Москва : Паломник, 2011; Творения : в 5 томах. – Москва : Паломник, 2014. – Т. 3 : Аскетическая проповедь, 2014. – 560 с.

9. *Мирошина, Е. О.* Основные тенденции в монументальной церковной живописи конца XIX - начала XX в. на примере некоторых малоизученных храмовых программ / Е. О. Мирошина // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2012. – № 2. – С. 429–434.

10. *Новая скрижаль* : полн. объясн. всех церк. служб, обрядов, молитвословий и предметов церк. обихода : в 4 томах / архиеп. Вениамин, Нижегород. и Арзамас. – Репринтное издание. – Санкт-Петербург : И. Л. Тузов, 1899. – Т. 1. – 309 с.

11. *Нефедова, Н. В.* О коллекции фонда графики Церковно-археологического музея Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета / Н. В. Нефедова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2015. – Вып. 1(17). – С. 110–120.

12. *Овчинников, А. Н.* Символика христианского искусства / А. Н. Овчинников. – Москва : Родник : Ритекс Лтд, 1999. – 530 с.

13. *Павлова, А. Л.* Русская церковная монументальная живопись XIX – начала XX в. : проблемы изучения, основные периоды развития и многообразие направлений (храмы Тверской, Рязанской, Владимирской и Калужской областей) / А. Л. Павлова // Традиции и современность. – 2009. – № 9. – С. 15–35.

14. *Памятники архитектуры Костромской области* : каталог. Выпуск X : Буйский район. Сусанинский район / Н. Н. Исаева, В. М. Рудченко, Г. К. Смирнов, Е. Г. Щеболева. – Кострома : [б. и.], 2008. – 344 с.

15. *Постройки и возобновления* // Рязанские епархиальные ведомости. – Рязань, 1895. – № 22. – С. 881.

16. *Пуганова, Е. Л.* «Библия в лицах» по рисункам Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда как образец для иконописания / Е. Л. Пуганова // Румянцевские чтения – 2021: материалы Международной научно-практической

конференции : в 2 частях; Москва, 21–23 апреля 2021 года. – Москва: Пашков дом, 2021. – С. 206–210.

17. *Символы, знаки, эмблемы* : энциклопедия / [авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер]. – Москва : Астрель : АСТ, 2006. – 556 с.

18. *Триодъ Постная* : в 2 частях / Московская Патриархия. – Москва : Московская Патриархия, 1992. – Ч. 1. – 1992. – 783 с.

19. *Яковлев, В. В.* Святой Иероним Стридонский в западноевропейской живописи: традиции, символы, смыслы / В.

20. Яковлев, Т. В. Вольская // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Искусствоведение. – 2018. – Т. 8, № 1. – С. 64-86.

21. *Григорьев, А.* Маммона и коляда / А. Григорьев // Академия журнала «Фома» : Фома : [сайт]. – URL: <https://academy.foma.ru/mammona-i-kolyada.html> (дата обращения: 14.11.2021).

22. *История храма* // Храм Преображения Господня в Богородском. Восточное Викарство: Воскресенское благочиние г. Москвы : [сайт]. – URL: <https://xn--90aebab.xn--plai/o-khrame/istoriya-khrama/> (дата обращения: 12.11.2021).

23. *Церковь Николая Чудотворца в Багряж-Никольском* : [учетная карточка] // Храмы России : [сайт]. – URL: <http://temples.ru/card.php?ID=29234> (дата обращения: 12.11.2021.).

24. *Mertin, Andreas.* Postkartentheologie: Anmerkungen zum Unterricht mit Bildern (am Beispiel von Lukas 10, 25-37) // Theomag.de : [сайт]. – URL: <https://www.theomag.de/112/am620.htm> (дата обращения: 07.07.2021).

Монументальные росписи Спасо-Преображенского и Богоявленского соборов города Углича

Художественное наследие города Углича мало изучено, и есть необходимость введения в научный оборот схем росписей соборов конца XVIII – первой половины XIX веков. Спасо-Преображенский собор, расписанный артелью Тимофея Медведева, весьма характерный, и яркий образец своего времени. Богоявленский собор, с частично сохранившимися росписями, созданными, предположительно, живописцами Бурениными, сохраняет на своих стенах фрагменты циклов росписей, посвящённых темам чудес от Толгской иконы Божией Матери и чудес святителей Николая Чудотворца и Иоанна Милостивого.

Ключевые слова: фрески, роспись, собор, Углич, интерьер

Varvara N. Ivanova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Monumental paintings of the Transfiguration and Epiphany Cathedrals in the city of Uglich

The artistic heritage of the city of Uglich has been little studied, and there is a need to introduce into scientific circulation schemes of murals of cathedrals of the late XVIII - first half of the XIX centuries. The Transfiguration Cathedral, painted by Timofey Medvedev's artel, is a very characteristic and vivid example of its time. The Epiphany Cathedral, with partially preserved murals created, presumably, by the Burenin painters, preserves on its walls fragments of cycles of murals dedicated to the themes of miracles from the Tolga Icon of the Mother of God, and the miracles of Saints Nicholas the Wonderworker and John the Merciful.

Keywords: frescoes, painting, cathedral, Uglich, interior

В XVIII в. в Угличе сложился облик обновлённого после многочисленных пожаров, города. Постепенно, на смену деревянным постройкам, особенно в области культового строения, приходит каменная архитектура [7, с. 174].

На берегу величественной Волги появляется внушительный по объёмам, бесстолпный храм с сомкнутым четырёхлукочным сводом, что обычно характерно для менее крупных сооружений. За счёт расположения собора на самом берегу реки, росписи XVIII в. гибнут во время наводнений. Последнее из нанесших

наибольший урон фрескам, состоялось в 1719 г., что привело к обновлению стеной росписи артелью Тимофея Медведева в 1811 г. [1, с. 24].

Большинство опубликованных исследований, посвящённых Спасо-Преображенскому собору, и в частности, иконостасу, написаны А. Н. Горсткой [1, с. 6-37], где он приводит цитаты из летописей, и кратко прослеживает историю храма от деревянной постройки, предположительно существовавшей на этом месте, до завершённого в 1811 г. облика собора с росписями. Встречаются упоминания о Спасо-Преображенском соборе в книге об Угличе у Б. М. Кирикова [3, с. 40-41], где отмечается сильное воздействие на зрителя, производимое изображённой живописными средствами архитектурой. Б. М. Кириков называет её «нарисованной» [3, с. 41]. Отмечается виртуозность, которой Тимофей Медведев добился при изображении иллюзорных форм архитектуры. С. Е. Новиков [4, с. 29], тоже уделяет внимание в основном мастерски выписанной имитации архитектурных форм, превращающих плоскость стены в сложный, многогранный пир архитектурных форм. С. Пенкин сравнивает Спасо-Преображенский собор с «ренессансным палаццо» [5, с. 3], отмечая высокий уровень образования Тимофея Медведева, прекрасно знакомого с художественным наследием великих художников Возрождения. Основой, вероятнее всего, служили репродукции, подсвеченные акварелью. Именно с подобного образца списывалась главная композиция Спасо-Преображенского собора – «Преображение» (Матфей 17:1).

В связи с тем, что в интерьерах собора создаётся впечатление погружения в атмосферу возрожденческого или раннебарочного западноевропейского дворца, можно сделать вывод о том, что Тимофей Медведев не повторял ранние росписи, а использовал зарубежные живописные образцы. Эту мысль подтверждает смелая копия мастера из Углича с картона «Преображения», снятого с картины, начатой Рафаэлем, и дописанной после смерти художника, его учеником, Джулио Романо, в 1522 г.

Для адаптации сюжета возрожденческого мастера к интерьеру православного храма, Тимофей Матвеев не стал переносить двух католических святых с заднего плана композиции «Преображения», сохранив остальной сюжет до мельчайших деталей. Рафаэль взял два события, разделённых по времени в Евангелии, и поместил их в единую, наполненную событиями и смыслами, притчу.

Мы видим в едином пространстве и спустившегося с горы Христа, и безутешного отца, молящего исцеления для бесноватого мальчика (Матфей 17:14–21).

В сводах, над центральной композицией, мы видим иллюстрации к сюжетам Сошествия Святого Духа, Апостолов Луку и Иоанна, Призвание Петра (Матфей 4:18–24), и Нагорную проповедь (Матфей 5:1).

Тимофей Медведев создал более пятидесяти композиций, иллюстрирующих сюжеты Ветхого и Нового Завета, а также роспись, имитирующую лепной декор Спасо-Преображенского храма.

Сцена Преображения изображена на северной стене, и вокруг неё выстраивается иллюстративное повествование, раскрывающее смысл центрального сюжета.

Так, в третьем регистре появляются воскрешение дочери Иаира (Матфей 9:25), и исцеление дочери хананеянки (Матфей 15:21-28).

Ниже, во втором регистре, где изображения получают скромное обрамление в виде простой квадратной рамы, появляются притчи. Та, что слева, повествует о брачном пире (Матфей 22:2), а правая композиция – это притча о талантах (Матфей 25:14-30).

В первом, нижнем регистре мы видим, заключённую в иллюзорную раму с арочным завершением Вечерю в доме Симона прокажённого, сюжет, известный под названием «Христос и грешница» (Лука 7:38).

Все композиции заключены в виртуозно проработанные иллюзорные рамы, выписанные с учётом правил перспективы. Мастерски переданы и фактуры материалов – белоснежных мраморных колонн, кажущихся объёмными благодаря академически точной работе со светотенью. Северная стена лишена окон, что позволило художнику внести мотив поэтажного ордера, для более чёткой организации плоскости стены и приближения размеров помещения к человеческим масштабам.

Тимофей Медведев выполнил росписи в традициях академической школы. Можно осмелиться предположить, что влияние манеры Рафаэля тоже могло иметь место. Интерьер Спасо-Преображенского собора пробуждает в воспоминаниях Станци. Можно увидеть сходство в организации пространства с помощью живописно изображённых рельефных рам, лепнины и иллюзорной архитектуры.

Дополняют живописное убранство иллюзорные белофигурные рельефы на синем фоне. Они отсутствуют на северной стене, поскольку композиционная организация её росписи имеет значительные отличия от западной и южной стен, где чётко прослеживается регистровость, в которую хорошо вписываются оконные проёмы.

Под барабаном центральной главы расположены четыре масштабных сцены, заключённые в овальные иллюзорные рамы с мелкими кессонами, Ветхозаветная Троица, момент Богоявления при крещении Иисуса Христа, Рождество Христово и Воскресение Христово. Под ними, на мастерски написанных медальонах, размещены сюжеты Рождества Христово, Сошествия Святого Духа, Воскресения Христово и Вознесения Христово.

Пустое пространство художник заполнил тщательно выписанными живописными кессонами с небольшими розетками в виде цветка.

Похожий приём будет применён в церкви Царевича Дмитрия на Поле, где работали живописцы Буренины, что свидетельствует о сильном влиянии тех приёмов, которые нашёл Тимофей Медведев, на живописцев, работавших позднее. Но той иллюзорности, доходящей до обмана взора, когда вошедший под своды храма не может отличить роспись от реально существующих объёмов, в церкви Царевича Дмитрия на Поле уже будет утрачена. Для Бурениных будет характерна тяжёлая, практически графичная тень, которая активно подчёркивает контур, и тем самым активно обнаруживает нарисованность той или иной детали. Не всегда учитывается толщина, которая должна присутствовать

в архитектурном элементе, что, несомненно, показывает меньший уровень мастерства художника в изображении иллюзорной архитектуры. Сами фигуры библейских персонажей и владение композицией, вновь указывают на академическую манеру и использование западноевропейских образцов.

Кисти Бурениных приписывается и работа над росписями Богоявленского собора, входящего в комплекс построек Богоявленского женского монастыря города Углича.

В соборе Богоявления появляется важная для этого региона, тема чудес от Толгской иконы Божией Матери, небесной покровительницы Ярославля. В 2017 г. храм был закрыт на реставрацию, работы ведутся и по сей день. Не все росписи можно однозначно интерпретировать даже после комплекса реставрационных мероприятий.

В центре сводов на куполе мы видим сцену Богоявления. Она читается после проведенных реставрационных работ. На парусах сохранились следы изображений, которые можно условно обозначить как фигуры Евангелистов. Над правым клиросом угадывается сцена коронавания Божией Матери. На паперти росписи на тему Страшного Суда, а на западной стене, над входом, прекрасно сохранившееся изображение ангела, поддерживающего плат, Спас Нерукотворный. Остальные живописные композиции утрачены, либо почти не поддаются прочтению в силу слабой сохранности.

Храмовые росписи угличских соборов представляют собой художественную и историческую ценность. Есть необходимость введения в научный оборот схем росписей соборов города Углича, поиск прототипов и образцов росписей. В таких храмах, как Спасо-Преображенский и Богоявленский соборы, чувствуется работа живописцев столичного уровня, получивших художественное образование и знакомых со многими шедеврами мировой живописи.

Литература

1. Горстка, А. Н. Спасо-Преображенский собор в Угличе / А. Н. Горстка. – Москва : Северный паломник, 2002. – 56 с.
2. Гурьева, Ю. А. Фрески как средство организации пространственной среды православных храмов / Ю. А. Гурьева, В. Н. Иванова // Актуальные проблемы монументального искусства : сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2021. – С. 464-466.
3. Кириков, Б. М. Углич / Б. М. Кириков. – Ленинград : Художник РСФСР, 1984. – 208 с.
4. Новиков, С. Е. Углич : памятники архитектуры и искусства / С. Е. Новиков // Советская Россия. – Москва, 1988. – С. 29.
5. Пенкин, С. Тимофей Медведев – живописец / С. Пенкин // Авангард. – 1985. – 7 декабря. – С. 3.
6. Ушаков, А. Н. Угличский Богоявленский женский монастырь / А. Н. Ушаков. – 2-е изд., репринт. и дополн. – Углич : УИХМ, 2003.
7. Фон-Эдинг, Б. Н. Ростов Великий. Углич : памятники художественной старины / Б. Н. Фон-Эдинг. – Москва : Изд-е Г. Кнебель, 1914.

УДК 75.052:769.2(478.9)Belyaev
В. В. Рокачук
Кишинёв, Республика Молдова
Институт культурного наследия
министерства образования и исследований

**Монументальная живопись и книжная графика
в творчестве молдавского художника Леонида Беляева**

Творчество художника Леонида Беляева (1921–1974) представляет собой важную веху в истории изобразительного искусства Республики Молдова. Его заслуги в области монументальной живописи, станковой и книжной графики неоспоримы. Тем не менее, до сих пор в различных документальных источниках, посвящённых творчеству и биографии художника, отмечаются некоторые неточности. Таким образом, наряду с рассмотрением творческих работ, созданных художником Леонидом Беляевым, было предпринято небольшое дополнительное исследование по уточнению дат его личной биографии.

Ключевые слова: монументальная живопись, книга, графика, техника, иллюстрация, ксилография

Victoria V. Rocaciuc
Chisinau, Republic of Moldova
Institute of Cultural Heritage of
Ministry of Education and Research

**Monumental painting and book graphics
in the works of Moldovan artist Leonid Belyaev (Beleaev)**

The creation of the artist Leonid Beleaev (1921–1974) represents an important milestone in the history of fine art of the Republic of Moldova. His merits in the field of monumental painting, easel and book graphics are undeniable. Nevertheless, some inaccuracies are still noted in various documentary sources devoted to the artist's creative works and biography. Thus, along with the consideration of works created by the artist Leonid Beleaev, a small additional study was undertaken to clarify the dates of his personal biography.

Keywords: monumental painting, book, graphics, technique, illustration, woodcut

В прошлом году молдавские специалисты и любители искусства отметили грандиозную дату – 100 лет со дня рождения молдавского художника Леонида Георгиевича Беляева (1921–1974). Творчество художника Леонида Беляева представляет собой важную веху в истории изобразительного искусства Республики Молдова и хотелось бы, чтобы о

нём не забывали. Его заслуги в области монументальной живописи, станковой и книжной графики неоспоримы. Однако, вспоминая и перелистывая информацию о творческой биографии Леонида Беляева, мы, к удивлению, обнаруживаем, что документальные источники предоставляют противоречивые и неточные данные о самом периоде жизни художника. Таким образом, наряду с рассмотрением творческих работ, созданных художником Леонидом Беляевым, попытаемся уточнить и исправить данное упущение источников, содержащих информацию о его личной биографии.

Согласно данным из личного дела Леонида Беляева, хранящегося в Архиве социокультурных организаций республики Молдова, он родился в 1921 г. в селе Троице-Лыково Московской области, умер 23 января 1974 г. в Кишинёве [1, f. 39]. По биографическим данным из альбома Ассоциации Русских Художников Молдовы «*M-Art*» [11, с. 55] и других интернет-источников [3], Беляев жил в период между 10.01.1921 и 02.1974; по информации издателя и исследователя Юрия Колесника, и энциклопедии «Литература и искусство Молдовы»: 10.01.21 – 15.07.1974 [2, с. 87; 9, с. 68]. Искусствовед Дмитрий Гольцов также упомянул тот факт, что художник скончался в феврале 1974 г. в своем альбоме, посвященном его творчеству [6, с. 14]. Благодаря усилиям книжного графика Алексея Колыбняка, нам удалось связаться с сыном Леонида Беляева, Сергеем, и устранить существующие ошибки. Точные даты жизни Леонида Беляева: 09.01.1921 – 23.01.1974. Эта дата указана и на одном из последних его автопортретных набросков (ил. 1).

Участник Великой Отечественной войны, демобилизовавшийся из Советской армии, в 1947 г. Леонид Беляев поступил в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Академии художеств СССР. После окончания графического факультета работал в области книжной и станковой графики в московских и ленинградских издательствах. С 1953 г. Леонид Беляев стал участвовать в республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках изобразительного искусства.

Для иллюстраций Леонида Беляева [1, f.10] характерны лирическое звучание, лаконичность и выразительная проработка деталей [5, с. 15]. Беляев восхищался творчеством русского художника-графика и живописца Владимира Фаворского (1886-1964), и в его работах чувствуется определенное влияние техники, а также пластического метода Фаворского.

К моменту приезда в Молдову Леонид Беляев проиллюстрировал и графически оформил более 50 книг разных жанров, изданных в Москве, Ленинграде и Петрозаводске, таких как: «Чапаев» Д. Фурманова, «Звезда» Э. Казакевича, «Первая весна» А. Письменного, «Войди в каждый дом» Е. Мальцева, «Спартак» Рафаэлло Джованьоли, финский народный эпос «Калевала» и др. Данные его произведения относятся к периоду, когда в книжной графике преобладал принцип сюжетно-повествовательного иллюстрирования, когда графическое оформление и иллюстрации к одной книге заказывались у разных авторов. Композиции страницы с

иллюстрациями к ней не уделялось должного внимания, подход к иллюстрированию был скорее станковым, нежели книжным. Вместо иллюстраций часто использовались так называемые «внекнижные серии», созданные по мотивам определённого литературного произведения. По мнению Дмитрия Гольцова и многих других молдавских специалистов несмотря на то, что иллюстрации Д. Шмаринова, Кукрыниксов, Е. Кибрика, Д. Дубинского были созданы в области станковой графики, все они вошли в золотой фонд советской книжной графики. В таком же графическом ключе в начале своего творческого пути иллюстрировал свои книги и Леонид Беляев. В упомянутых выше книгах художник детально прорабатывает и развивает сюжетную линию, определяя и подчёркивая ключевые моменты, находя характерные черты персонажей, стремится максимально точно и наглядно проиллюстрировать текст [6, с. 5].

В 1961 г. (по архивным данным), а в 1959 г. (исходя из текстов Гольцова и других специалистов, которые в данном случае мы посчитали более точными) Леонид Беляев приехал в Молдову, где стал членом Союза художников СССР и посвятил себя изобразительному творчеству. Наряду с книжной и станковой графикой, Леонид Беляев проявил себя и как талантливый мастер плаката, экслибриса; отдельной значительной частью его творчества являлся рисунок. Он рисовал широко и свободно, при этом весьма точно моделируя форму. Следуя композиционному строю, Беляев не упускал пропорции, планы, тонко прорабатывал детали, которым придавал большое значение в своём творчестве.

15 ноября 1961 г. молдавский искусствовед Кир Роднин написал рецензию, в которой рекомендовал перевести художника-графика Леонида Беляева из Союза художников Карельской ССР в постоянные члены Союза художников Молдавской ССР. В рекомендации критик отмечал талант Леонида Беляева в области книжной графики и хвалил его творчество, созданное в Молдове в период с 1960 по 1961 гг., а также плакаты к Декаде молдавского искусства в Москве: «Творчество любителей», ряд пригласительных и концертных программ, свидетельствующих о том, что в лице Беляева, Союз художников Молдовы «обретёт художника, способного внести свой вклад в искусство молдавской графики» [1, f. 11].

К тому времени Леонид Беляев уже создал известную для советского периода линогравюру «Сталевар», ныне хранящуюся в собрании молдавского художественного музея [7, с. 6-7], проиллюстрировал несколько детских книг, произведения молдавских прозаиков и поэтов. Среди его достижений того периода – иллюстрации в книге „*Cine l-a trezit pe urs?*”/«Кто разбудил медведя?» В. Рошки (1959, линогравюра, собрание Художественного Музея Молдовы (ил. 3), MNAM), „*Soarele*”/«Солнце» С. Вангели (1964, линогравюра, собрание MNAM) [4], «Трофимаш» И. Друцэ, „*Argonauții*”/«Аргонавты» И. Ожешко. Техника линогравюры, как, собственно, и любые другие виды гравюры, особо удавалась мастеру. Все его работы пластически точны, символически глубоко лиричны и проникновенны, а само сочетание, подбор и конфигурация тональных пятен

мастерски выверено. Об этих его работах также тепло отзывался выдающийся мастер молдавской графики Илья Богдеско, многолетнее сотрудничество с которым окажет большое влияние на творчество Беляева. Богдеско отмечал «своеобразную призму художественного видения и гибкость изобразительных средств» [6, с. 16], применяемых Леонидом Беляевым при создании образов иллюстрируемых персонажей.



Ил. 1. Л. Беляев. 1973
Автопортрет. Бум., сепия
Частная коллекция

Ил. 2. И. Богдеско, Л. Беляев. Гостеприимная Молдавия,
1968. Фрагмент росписи Дома культуры с. Кицканы
(темпера, холст, наклеенный на стену)

В 1968 г. художники Богдеско и Беляев были награждены Большой золотой медалью Академии художеств СССР за роспись интерьера Дома культуры совхоза «Красный садовод», Слободзейского района МССР (ныне село Кицканы). Данные росписи являются одним из значительных произведений молдавской монументальной живописи. К сожалению, сохранить росписи в первоначальном виде не представилось возможности. Данные панно отражают молдавское гостеприимство и советское прошлое, отображенное в стилистических традициях эпохи Возрождения. Уникальность живописных качеств данного произведения молдавского монументального искусства неоспорима, но в силу идеологических противоречий нашей истории или по каким-то другим неизвестным причинам, до сих пор не нашлось средств на сохранение данного памятника монументального искусства. Тем не менее, о высоком техническом и художественном уровне данного произведения совершенно не следует забывать; документальное воспроизведение сюжетов и деталей росписи также послужило бы важным серьезным вкладом в развитие истории молдавского искусства в контексте европейской культуры и стало бы прекрасным примером для будущих и молодых художников-монументалистов. Данный вопрос достоин отдельных самостоятельных и коллективных исследований.

К глубокому сожалению, в нынешнее время имя и творчество Леонида

Беляева постепенно предаётся забвению. Но в советскую эпоху сам художник и его творчество было многократно отмечено медалями, почетными грамотами и дипломами: медалью «За победу над Германией в войне 1941–1945 гг.», знаком «25 лет Победы в войне 1941–1945 гг.», Почетной грамотой Российской Федерации МВД СССР за гравюру на дереве «Моя милиция» (1972) и др.

В 1963 г. Леонид Беляев принял участие в республиканском конкурсе, посвященном 400-летию русской книги, получив вместе с Г. Димитриу второе место за иллюстрации к детской книге Г. Виеру „*Făguraș*”/«Медовый домик». Как отмечалось в рецензии жюри, рисунки художника выполнены сочными красками в нежных пастельных тонах, свидетельствуют о тонком чувстве цвета, о проникновении в мир детских образов и представлений [6, с. 16]. Данный период был особенно ярким в творческой карьере Беляева. В период 1963–1965 гг. он работал главным художником Госкомиздата МССР, уделяя большое внимание проблеме комплексного оформления и конструирования книги.

Постепенно растёт мастерство художника; в его работах проявляются поэтическое звучание и монументальность, эпичность. Особый интерес представляют серии иллюстраций к сказкам «Иван Турбинкэ» Иона Крянгэ (1962, бумага, тушь, акварель), «Золотой петушок» и лирике Александра Сергеевича Пушкина, «Трофимаш» Иона Друцэ, к «Легенде о Данко» Максима Горького (1969, бумага, акварель, тушь), к книге «Соколиная страна» В. Кочеткова и др. Иллюстрируя столь разные по духу и стилю произведения, художнику удалось проявить личное, индивидуальное видение и сохранить свою творческую манеру.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина художник проиллюстрировал посвященный этому юбилею сборник стихов молдавских писателей «Сто вёсен» в технике ксилографии (1965 г., собрание Молдавского национального художественного музея, *MNAM*). В 1967 г. на книжном конкурсе ВДНХ в Москве эта работа была отмечена бронзовой медалью. Впоследствии, Леонид Беляев окончательно отказался от метода станкового иллюстрирования книг.

Леонид Беляев тяготел к технике классической гравюры, как в области станковой графики, так и книжной [8, с. 10, 12]. В 1967 г. в технике ксилографии он проиллюстрировал лирику А. С. Пушкина (часть иллюстраций вошла в собрание Молдавского национального художественного музея), творчество Чехова, Пришвина, Мальцева и др. При иллюстрировании «Лирики» Пушкина (1967–1969, ксилография) (ил. 4) художник обращается к принципам графики В. Фаворского и его школы, используя декоративные достоинства торцовой гравюры. Его иллюстрациям к сказке «Золотой петушок» 1970 г. (тушь, перо) свойственны сила проникновения в детский мир, динамичная моделировка и непосредственный, лаконичный рисунок, с использованием приёмов шаржированного обобщения форм.



Ил. 3. Л. Беляев. Ил. к книге
Кто разбудил медведя?» В. Рошки,
1959. Бум., цв. линогравюра.

Собрание Национального
художественного музея Молдовы,
М

И

А

В то же время, в 1968 г. Леонид Беляев иллюстрировал двуязычное издание стихов Михая Эминеску, подготовленное к печати в издательстве „Cărtea moldovenească” в 1971 г. Созданные в черно-белых тонах изображения подчёркивают символический характер творчества Эминеску. Художник использует лаконичные пластические и композиционные приёмы, в которых чёрный фон доминирует над белым контуром фигур и предметов. Живописность приёмов, используемых Беляевым, придаёт стихам Эминеску визуальное разнообразие оттенков чувств и эмоций его героев.

В своих лучших произведениях Леонид Белеаев одним из первых в молдавской книжной графике стремился добиться синтеза искусств литературы и графики, конструкционного единства художественного оформления книги, открывая путь новым плодотворным и разносторонним поискам в области полиграфического дизайна.

В 1966 г. в Кишиневе прошла первая республиканская выставка эстампа [10], где среди работ выдающихся мастеров молдавской графики (Виктора Иванова, Леонида Григорашенко) были представлены ксилографии Леонида Беляева. Стоит отметить заслуги художника в области ксилографии и других графических техниках. Леонид Беляев – первый художник-график в Молдове, который начал работать в технике торцовой ксилогравюры.

Леонид Георгиевич Беляев был истинным мастером выразительности, стремящимся к совершенству в любой избранной им технике. Наиболее

Ил. 4. Л. Беляев. Ил. к «Лирике»
А. С. Пушкина, 1967.

Бум., торцовая ксилогравюра.

Собрание Национального
художественного музея Молдовы,

удачные станковые композиции, индустриальные и лирические пейзажи, книжные иллюстрации, созданные художником Леонидом Беляевым, основаны на глубоком знании специфики графического рисунка, на его неразрывной связи с традициями мирового классического изобразительного искусства и русской школы.

Статья написана в рамках проекта *Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul*

Литература

Беляев Леонид Григорьевич. 10 документов // АОСПРМ. F R-2906. Inv. 3. D. 4, 52 f.

2. *Colesnic, Iu*. Chișinău : enciclopedie / Iu. Colesnic. – Chișinău : Museum, 1997. – 569 p.

3. *Leonid Beleaev* // Arta.md : [сайт]. – URL: <http://arta.neonet.md/grafica/lbeleaev/> (дата обращения: 01.02.2022).

4. *Vangheli, S*. Băiețelul din Coliba Albastră : [povestiri pentru copii] // resp. de ed.: Rodica Conțu-Vangheli, design: Vitaliu Pogolșa, il.: Igor Vieru, Natalia Survillo, Leonid Beleaev [et. al.]. – Chișinău: Guguță, 2014. – 96 p.

5. *Arta PCC Молдовенешть* = Искусство Молдавской ССР : альбом / автор вступительного текста и составитель М. Лившиц. – Ленинград: Аврора, 1972.

Гольцов, Д. Леонид Беляев / Д. Гольцов. – Кишинэу: Литература артистикэ, 1980. – 68 с.

Графики Советской Молдавии / автор текста Д. Гольцов. – Москва : Советский Художник, 1981. – 94 с.

Ильяшенко, Л. Молдавские художники – детям / Л. Ильяшенко. – Кишинев: Лумина, 1970.

Литература ши арта Молдовей : энциклопедия : в 2 томах. Т. 1. – Кишинэу : Редакция Принчипалэ и Енчиклопедией Советиче Молдовенешть.

Роднин, К. Первая республиканская выставка эстампа : каталог / К. Роднин. – Кишинёв: Молдреклама, 1968. – С. 3-15.

Русская ветвь изобразительного древа Молдовы : каталог-справочник / автор идеи и сост. Сергей Сулин; консультант Людмила Тома. – Санкт-Петербург, 2013. – 133 с.

**Интерпретация монументального искусства
в научной иллюстрации XVII–XIX вв.**

Проблемы визуальной интерпретации памятников монументального искусства в научной иллюстрации отражают особенности рецепции объекта, тип и характер издания, общее понимание степени стилизации изображения. Трактовка настенных росписей в иллюстрации XVII–XIX вв. развивается от условных и обобщённых подходов без соблюдения стилистических и пропорциональных закономерностей к детальной проработке, позволяющей создать конкретный и узнаваемый образ, отражающий тематику и особенности пространственного бытования памятника.

Ключевые слова: визуальная интерпретация, научная иллюстрация, репродукционная гравюра, жанры графического искусства, европейская графика XVII–XIX вв.

Julia I. Arutyunyan

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

**Interpretation of monumental art
in scientific illustration of the XVII-XIX centuries**

Problems of visual interpretation of monumental art in scientific illustration reflect the features of reception of the object, type and nature of the publication, general understanding of the degree of stylization of the image. The interpretation of wall paintings in scientific illustration of the XVII-XIX centuries develops from conventional and generalized approaches without observing stylistic and proportional patterns to a detailed study that allows to create a specific and recognizable image that reflects the theme and features of the spatial existence of the monument.

Keywords: visual interpretation, scientific illustration, reproduction engraving, genres of graphic art, European graphics of the XVII–XIX centuries

Научная иллюстрация как форма визуализации знания и принцип распространения опыта складывается в европейской художественной практике и достигает расцвета в XVII столетии. Эпоха становления научного мировоззрения, время активного формирования системы познания, период Великих географических открытий, достижений в оптике, физике и естественных

науках порождает типы научной графики – астрономические трактаты, географические и этнографические штудии, анатомические атласы, ботаническую и зоологическую иллюстрацию. В этой весьма сложной субжанровой структуре, обусловленной классификацией наук, есть место и изображениям изображений, ещё до времен расцвета репродукционной гравюры воспроизводящим произведения искусства, прежде всего – монументальные памятники, связанные с пространствами и внешним видом зданий. Таким образом, изображения скульптуры и фресок можно связать с формированием и развитием архитектурной графики – с одной стороны, с научной иллюстрацией – с другой стороны и, наконец, с формированием репродукционной гравюры.

В XVII столетии памятники монументального искусства чаще всего появляются в травелогах, хорографических трактатах и в изданиях антиквариев, тип публикаций предопределил специфику и формат изображений: они воспринимаются как неотъемлемая часть архитектурного пространства, трактовка носит обобщённый характер, отсутствует детализация, пропорции нарушаются в соответствии с требованиями конкретной иллюстрации. Визуальная фиксация объекта, сопровождаемая намеренным утрированием определённых черт и стилистической аморфностью интерпретации, соответствует типу изданий, ориентированных на региональную историю, описания путешествий и этнографические очерки. Рациональный отбор, выявление знаковых черт, акцентировка иконографических особенностей, внимание к вопросам исторической и политической актуальности, ценности в качестве маркера, указывающего на древнее происхождение, приверженность идеям веры и власти, – формируют корпус черт визуальной интерпретации произведений монументального искусства.

Виртуализация памятников архитектуры и монументальных искусств в научной графике XVII в. становится формой фиксации опыта, принципом освоения, методом стилистического сближения с современностью, ведущим к пониманию образов прошлого. Изображение объектов включается в систему описания явлений, становится принципом упорядочивания рецепции, выполняет роль маркера, указывающего на географическую удалённость, историческую значимость, антикварную ценность. Функционально произведения монументального искусства в иллюстрациях хорографических опусов и трудов антиквариев являются свидетельствами славы прошлого, историческими документами, связанными с генеалогическими или археологическими изысканиями, поэтому чаще всего здесь возникают памятники средневековья, мемориальные объекты и интерьеры храмов. В травелогах и сочинениях по этнографии визуализация монументального искусства приобретает несколько фантастический характер, воспринимается как свидетельство экзотического антуража, свидетельство иной эстетики, концепт «другого».

Ориентализм в культуре XVII в. порождает корпус изданий, описывающих Дальний Восток, в особенности Китай, ещё до времен популярности шинуазри и роста значения «экспортного искусства». Если в описаниях Китая Йохана Неухофа [11] фигурируют преимущественно общие виды, пано-

рамные изображения, архитектурные постройки, то в издании Олафа Драпера [4, р. 44-45] весьма широко представлены интерьеры зданий, внимание уделено и монументальному искусству, преимущественно скульптуре. Перегруженные многочисленными деталями изображения создают характерный для восприятия Востока образ избытка, чрезмерности, пафоса, при этом трактовка носит весьма отвлечённый характер, конкретные изображения обрастают фантастическими деталями, поражающими воображение зрителя, стилистически и композиционно памятники близки к европейской художественной практике, пропорции и движения переданы весьма условно.

Образ Константинополя не раз возникает в европейской графике XVI–XVII вв., но если панорама Мельхиора Лорка (1559) и гравюры труда Онфрио Панвинио «*De ludis circensibus*» (1680) демонстрируют общий вид города, то в издании Гийома-Жозефа Грело (1680) интерьер храма святой Софии Константинопольской воспроизведён весьма подробно, в том числе и мозаики масштабных парусов купола, арки и апсиды [1, р.146-147], что рассматривается исследователями как документальное свидетельство существования изображений в данный период. Форма травелога предполагает достоверную фиксацию путешественником увиденного, подробное описание памятников, внимание к деталям и состоянию, сочетание эфрасиса и визуального воспроизведения, дублирующего свидетельство автора. Издание можно признать одним из ранних примеров научного иллюстрирования травелога в европейской графике, в котором внимание уделено монументальному искусству. Схематизм трактовки интерьера, эффектное построение перспективы, введение буквенных обозначений для конкретизации подписей, некоторая трансформация пропорций для создания более эффектного впечатления, определённое внимание к иконографическим подробностям изображений – типичные принципы визуализации памятников в графике (ил. 1).

Специфика интерпретации региональной истории в хорографических публикациях XVII в. и формирование обществ антиквариев – ценителей старины, стремящихся к систематизации, сохранению и обнародованию памятников национального наследия, порождают публикации трудов, воспроизводящих памятники средневековья в Европе. Концепция региональной истории, связанная прежде всего с английской традицией изучения и фиксации прошлого, оказывает влияние на новый тип трактата, визуализация памятников монументального искусства в котором напрямую связана с представлениями о ценности национального прошлого, с антикварными интересами. Описания местности в формате «прогулки» построены на созерцательном отношении к родной природе, узнаваемому ландшафту, архитектуре прошлого. Издания совмещают изображения разных типов: карты и планы, панорамные виды, пейзажные мотивы, архитектурные штудии, зарисовки фасадов и интерьеров. Блестящий знаток истории и геральдики, антиквар и общественный деятель Уильям Дагдейл издаёт ряд трудов, посвящённых наследию английских земель [5, 6, 7] – аббатствам и монастырям, истории Уорикшира и строительству собора святого Павла в Лондоне. Иллюстрации создаёт выходец из Богемии мастер офорта

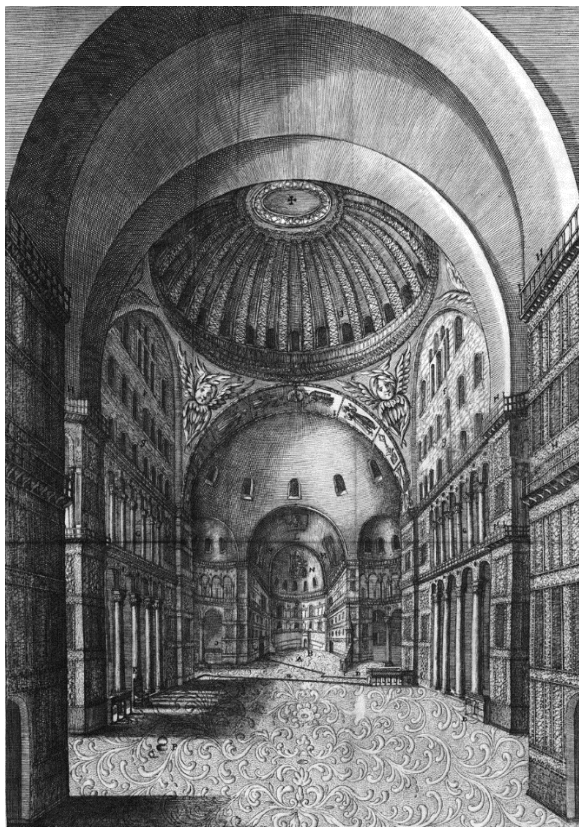
Венцель Холлар, активно занимавшийся как репродукционной гравюрой, так и архитектурными увражами. Исследователь феномена готического возрождения Кристофер Брук отмечает, что в XVII в. изображение средневековых построек сопряжено с риторикой власти [2, р. 21-48], семантическое поле изданий Дагдейла существенно шире, за политической программой кроется корпус ценностей, связанных с национальным прошлым, английской историей и антикварными интересами. В издании, посвященном собору святого Павла внимание автора текста и художника привлекает мемориальная пластика. В. Холлар весьма подробно изображает скульптуру, архитектурное обрамление, фиксирует надписи, в отличие от живо и динамично трактованной архитектуры, тут мастер педантичен и скрупулёзен, изображения подробно проаннотированы, художник стремится к достоверной фиксации внешнего вида, дополненной текстами и кратким комментарием. Стиль исполнения весьма лаконичен, конкретен, лишен приёмов пропорциональных деформаций, нарочитой акцентировки готики, базируется на документальной точности и описательном подходе.

В отличие от публикаций антиквариев, в теоретических сочинениях по архитектуре не изображаются произведения монументального искусства. В трактате Фр. Болонделя [3] последовательно воспроизведены типы конструкций и принципы декора фасадов, но о монументальном искусстве сказано немного. В увраже Гуарино Гуарини [9] дан общий взгляд на проблему архитектурной композиции, воспроизведены прославленные сооружения эпох Ренессанса и барокко, убранству внутри зданий внимание практически не уделено.

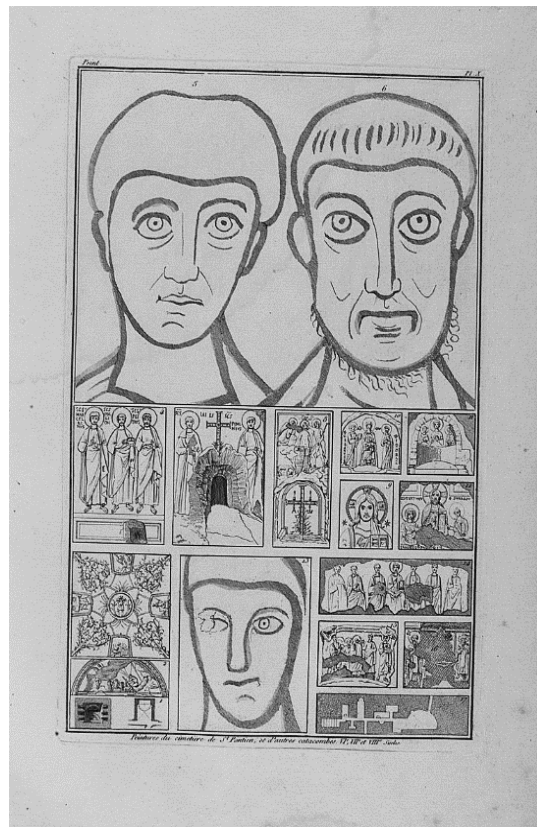
Риторика власти с наибольшей полнотой отражена в виртуозно украшенном изящными рисунками рукописном труде Андре Фелибьена [8] и Бернара де Монфокона [10], в названиях которых фигурирует указание на «памятники французской монархии». В зарисовках А. Фелибьена отмечены элементы убранства королевских резиденций, относящиеся к области монументального искусства. Пятитомное сочинение Б. де Монфокона – плод многолетних исследований, сопровождавшихся визуальной фиксацией, сбора и систематизации обширного материала. В издании собраны многочисленные произведения монументального искусства Франции; особое внимание уделено скульптуре фасадов готических храмов, фигуры которых, в соответствии со сложившимся заблуждением, названы французскими королями далёкого прошлого. Трактовка достоверно зарисованных фигур позволяет говорить о ценности издания как для практических вопросов реконструкции несохранившихся сооружений, так и в историко-культурном аспекте.

Основы научного иллюстрирования изданий искусствоведческого характера заложены в сочинении Серу д'Аженкура [12], посвященном итальянскому искусству средневековья и Ренессанса. В составленных таблицах отражена проблема синтеза искусств, на одном развороте намеренно собраны изображения экстерьера, интерьера и художественного убранства здания. Трактовка памятников монументальной живописи от изображений в катакомбах до памятников эпохи Возрождения приобрела характер весьма

строгой научной фиксации – с одной стороны, и эмоционального переживания изображения – с другой. Принцип визуальной интерпретации основан на совмещении общего взгляда на памятник и тщательной детализации, учитывающей особенности стиля и манеры, характера образно-пластического языка и принцип формообразования (ил. 2).



Ил. 1. Г.-Ж. Грело. Интерьер храма святой Софии в Константинополе. Иллюстрация из книги: *Grelot, G.-J. Relation nouvelle dun voyage de Constantinople.* - [Paris] : Chez la veuve de Damien Foucault, 1680. P. 146-147.



Ил. 2. Серу д'Аженкур. Живопись катакомб. Иллюстрация из книги: *Seroux d'Agincourt, J.-B.L.G. Histoire de l'art par les monuments depuis sa d'écadence au 4-e siècle jusqu'a son renouvellement au XVI-e.* V. 5.- Paris: 1823. Pl. 10.

Структура издания предполагает наличие отдельных томов с иллюстрациями, распределёнными по видам искусства и по хронологии; наибольшее внимание уделено живописи – монументальной, станковой и книжной миниатюре. Метод иллюстрирования, предложенный в издании, позволяет воспроизводить общую концепцию, композиционную структуру и детали, автору удаётся передать конкретные особенности отдельных изображений, построенных на основании разработанных самим Серу д'Аженкуром схем.

В течение XVII – начала XIX вв. формируются принципы визуальной интерпретации произведений монументального искусства в научной иллюстрации. Изображения памятников монументальной живописи и скульптуры в путеводителях и травелогах, трактатах по региональной истории и

хорографии, сочинениях антиквариев и теоретиков искусства имеют весьма условный характер, связанный с назначением воспроизведений, их ролью в повествовании. Визуализация объектов включается в широкий корпус графических листов – планов, схем, панорам, архитектурных эскизов. Связь с репродукционной гравюрой обусловила сходство определенных приёмов, связанных с переработкой стилистических закономерностей. В XVII–XVIII вв. изображение знаковых памятников прошлого воспринимается как маркер времени и места, как риторика веры и власти. В начале XIX столетия визуальная интерпретация памятников монументальной живописи становится частью традиционных трудов по истории искусства, меняется требование к степени достоверности воспроизведения, внимание уделяется верным пропорциям, соблюдению деталей композиции, детализации. Следующим этапом развития научной иллюстрации в сфере искусствоведения станет появление фотографии, выработка принципов фотовоспроизведения памятников.

Литература

1. *Grelot, G.-J.* Relation nouvelle dun voyage de Constantinople. Enrichie de plans levez par l'auteur fur les lieux, des figures de tout ce quil y a de plus remarquable dans cette ville. Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Enrichie de plans levez par l'auteur sur les lieux, et des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville ... Suivant la copie a Paris en la boutique de Pierre Rocolet / G.-J. Grelot. – [Paris] : Chez la veuve de Damien Foucault, 1680. – 371, [1] p.

2. *Brooks, C.* The Gothic Revival / Chris Brooks. – London : Phaidon, 1999. – 448 p.

3. *Blondel, Fr.* Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture / François Blondel. – Paris : Pierre Mortier, 1698. – 800 p.

4. *Dapper, O.* Gedenkwaardig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische maetschappye, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina: behelzende het tweede gezantschap aen den onder-koning Singlamong en veldheer Taising Lipoui; door Jan van Kampen en Konstantyn Nobel. Vervolgt met een verhael van het voorgevallen des jaers zestien hondert drie ein vier en zestig, op de kust van Sina, en ontrent d'eilanden Tayowan, Formosa, Ay en Quemuy, onder 't gezag van Balthasar Bort: en het derde gezantschap aen Konchy, Tartarsche keizer van Sina en Oost-Tartarye: onder beleit van Zijne Ed. Pieter van Hoorn. Beneffens een beschryving van geheel Sina. Verciert doorgaens met verscheide kopere platen / O. Dapper. – Amsterdam : Publisher J. van Meurs, 1670. – 263 p.

5. *Dugdale, W.* Monasticon Anglicanum or The History Of the Ancient Abbies, and other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales. With Divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly relating to England with engravings mainly by Wenceslaus Hollar and Daniel King. In 3 vols / William Dugdale. – London : Sam Beble, 1655–1673.

6. *Dugdale, W.* The antiquities of Warwickshire illustrated from records, leiger-books, manuscripts, charters, evidences, tombes, and armes: beautified with maps, prospects and portraictures / William Dugdale. – London : Thomas Warren, 1656. – 845 p.

7. *Dugdale, W.* The history of St. Pauls cathedral in London, from its foundation untill these times: extracted out of originall charters. records. leiger books, and other manuscripts. Beautified with sundry prospects of the church, figures of tombes, and monuments. In 3 parts / William Dugdale. – London : Printed by Tho. Warren, 1658.

8. *Félibien, A.* Mémoires pour servir à l’histoire des maisons royales et bâtimens de France / A. Félibien. – [S. l.], 1681. – 125 p. : 34 dessins et plans. – Reliure du XVII s. – РНБ, Санкт-Петербург. Фонд 961. Собрание французских рукописей. Опись № 254. Fr. F. IV. № 37.

9. *Guarino, G.* Disegni d’architettura civile et ecclesiastica / Guarini Guarino. – Torino : Per gl Eredi Gianelli, 1686. – 100 p.

10. *Montfaucon, B. de.* Les monuments de la monarchie françoise. T. I / B. de Montfaucon. – Paris : Julien-Michel Gaudouin – Pierre-François Giffart, 1729.

11. *Nieuhof, J.* L’ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l’empereur de la Chine, ou grand cam de Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer, & Jacob de Keyser / J. Nieuhof. – Leyde : Publisher J. de Meurs, 1665. – 134 p.

12. *Seroux d’Agincourt, J.-B. L. G.* Histoire de l’art par les monuments depuis sa d écadence au 4-e siècle jusqu’a son renouvellement au XVI-e. 6 vols / J.-B. L. G. Seroux d’Agincourt. – Paris, 1812–1829.

Дом архитектора как пространство для эксперимента

Пространственная характеристика строительного искусства дает нам понимание функционального назначения каждого здания, но и многое проявляет с точки зрения эстетики и культуры конкретного исторического периода. Дом как территория повседневности является одним из важнейших пространств в становлении и проявлении личности. Для архитектора, создание собственного жилища – это потенциальная возможность не только построить личностное пространство, но и способ ярко высказаться в профессиональной среде.

Ключевые слова: архитектура, дом, строительство, повседневность, современность

Alla V. Yurieva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Architect's house as a space for experiment

The spatial characteristic of the art of construction gives us an understanding of the functional purpose of each building, but also shows a lot from the point of view of aesthetics and culture of a particular historical period. The house as a territory of everyday life is one of the most important spaces for the formation and manifestation of personality. For an architect, creating his own home is a potential opportunity not only to build a personal space, but also a way to express himself vividly in a professional environment.

Keywords: architecture, house, construction, everyday life, modernity

Дом – это наиболее важное и близкое пространство в повседневном бытии человека. Основные жизненные процессы происходят в рамках именно этого пространства. В самых древних строительных формах присутствовали представления о мире со всеми его характеристиками, имеющими значение для биологической адаптации человека. То есть, архитектурная форма в своем существовании с самого своего зарождения обязательно связывается со знаниями об организации мира. Так, в строительстве дома имманентно присутствует идея сотворения мира – в соответствии с мифологическими, религиозными, космогоническими и космологическими знаниями и представлениями в данный исторический период.

Человеческая личность окружает себя целой системой оболочек, начиная с самого тела, поскольку оно воспринимается как хранилище духовного, жизненного субстанционального ядра, и, заканчивая мирозданием, каким оно мыслится человеческой наукой в каждый данный момент истории нашего сознания, в данный этап завоевания природы. Одно из промежуточных звеньев этой системы – это человеческая одежда, одно из последних звеньев – здание.

Между одеждой и зданием, безусловно, имеются различия, но они не опровергают базовых структурирующих принципов, способствующих организации определенного типа оболочки. Даже при первичном рассмотрении это легко заметить. Допустим, одежда находится в непосредственном контакте с человеческим телом и перемещается вместе с ним. Однако и здание укрывает не только индивида, но, в еще большей степени его конкретную деятельность, имеющую практические и духовные ценности. Поэтому некоторые виды творческой активности перетекают из оболочки здания в другие пространства, но продолжают ассоциироваться с конкретным помещением.

Допустим, пространство комнаты, ближайшее к человеку пространство, является тактильным, то есть все вещи имеют в нем место только по отношению к определенной чувствительности, в которой доминируют ощущения и переживания. По этой причине комната, по мнению В. Подороги – это «продолжение телесного образа и от него неотделима, поэтому по отношению к ней человек никогда не занимает позиции «перед», «над» или «сбоку», но всегда внутри, а комнатная предметность – вокруг» [5, с. 53].

Для архитектора строительство является деятельностью, благодаря которой он может реализовать свой личный проект мечты. Когда архитекторы строят дома для себя, работают ли они по-другому? Могут ли они больше экспериментировать и быть свободными в своих творческих фантазиях? В действительности, дома архитекторов часто превращаются в лабораторию идей, обретая статус своеобразного радикального заявления. К примеру, один из первых стеклянных домов Филиппа Джонсона, патриарха современной архитектуры, который позиционировался как его резиденция, окружен лесом, но его прозрачность практически стопроцентная. Это, безусловно, радикальный жест, но насколько комфортным будет жизнь за стеклом? Недаром даже сам Ф. Л. Райт, заходя в этот дом, спросил, должен ли он уже снимать шляпу или он еще снаружи. Ведь переживание пространства связано с силой воздействия его элементов, которые формируют границы и формы. Поэтому архитектору всегда необходимо помнить о том, как может быть воспринята его постройка. Его задача заключается в выстраивании той информации, которую он планирует транслировать с помощью архитектурного произведения.

Многими исследователями подмечено, что постмодернистская архитектура зачастую разрушительно воздействует на пространственные границы. Это касается границ как объекта, так и самого субъекта. По меткому замечанию А. В. Турчина, характерной особенностью архитектуры любого исторического периода является отношение к границам строительного объекта, это во многом определяет процесс формообразования. Автор делает

предположение о том, что к современному состоянию «прозрачности» зданий привел длительный процесс постоянного разрушения границ и нарастания проницаемости (или той же прозрачности) в обществе и культуре.

Любопытным примером экспериментального творчества является одно из последних творений гения модернизма Ле Корбюзье, под названием «Кабанон». Этот проект представляет собой кульминацию его исследования минимализма, который лежит в основе многих архитектурных творений XX в. и возрождает миф о примитивной хижине. С первого взгляда вы наверняка узнаете в нем ваши бытовые дачные постройки, однако он тщательно спроектирован по модульной системе, разработанной Ле Корбюзье на основе пропорций человеческого тела. «Ни один квадратный сантиметр не пропал даром. Маленькая ячейка в царстве человеческого существования, в которой была предвидена любая случайность» [1] – отмечал автор. Как мы видим, архитекторы при реализации и популяризации своих новаторских идей могут быть достаточно настойчивыми, создавая собственное жилье в соответствии со своей концепцией.

Корбюзье дал мощный толчок для развития модернистского движения в архитектуре, его проекты стали образцами, на которые держали ориентир многие архитекторы XX в. Однако сам он восхищался далеко не многими авторами и часто был радикален в своих реакциях на чужое творчество. Одним из положительно оцененных им проектов стал дом E-1027, построенный Эйлин Грей на Лазурном берегу Франции. Корбюзье не просто нравился этот дом – он был в нем частым гостем, а впоследствии неподалеку построил жилище и для самого себя.

Странное название E-1027 было придумано Эйлин неспроста. Это была попытка скрыть от посторонних глаз назначение или даже посвящение этой модернистской постройки своей любви. Можно сказать, что этот архитектурный шедевр был создан только для одной цели – уйти от посторонних глаз и наслаждаться видами природы. Хотя союз Грей и Жана Бодовичи, для которого и был построен дом, не продержался долго, история архитектуры обрела прекрасный пример модернистской архитектуры и образец актуального дизайна интерьера. E-1027 – личное пространство архитектора, однако в нем были выражены многие творческие идеи, новаторские мысли, как будто Грей пыталась красноречиво высказаться с помощью своей архитектурной постройки.

Этот дом можно рассматривать как манифест модернистской архитектуры и дизайнерский прорыв в создании всего интерьерного пространства. Грей самостоятельно создала несколько предметов встроенной мебели именно для этого дома, а также использовала другие интерьерные объекты, которые она ранее спроектировала. Грей всегда уделяла пристальное внимание взаимодействию мебели и пространства в целом с органами чувств и человеческим телом.

Снаружи здание в основном белое, в то время как в интерьере предпочтения отданы розовому, синему, черному цветам, которые были навеяны

колористикой моря в разные периоды времени года и светового дня. Поэтому можно сказать, что пространство снаружи дома колористически созвучно пространству внутри. E-1027 – дом, который был задуман для постоянного проживания, а не просто как демонстрация модных тенденций в архитектуре. Благодаря этому он выглядит легким, будто парящим в воздухе зданием, а пространство внутри порождает одновременно ненавязчивый элемент игры и простоты.

Еще одним интересным примером дома для архитектора можно назвать перестроенную под рабочее и жилое пространство заброшенную фабрику по производству цемента неподалеку от Барселоны. Сам архитектор Рикардо Бофилла говорит о своем доме следующее: «Я живу и работаю здесь лучше, чем где бы то ни было. Для меня *«La Fabrica»* – это единственное место, где я могу полностью сосредоточиться на том, чтобы придать форму своим абстрактным идеям. Здесь я словно существую в своей собственной Вселенной, которая защищает меня от повседневной жизни внешнего мира. Моя жизнь на фабрике происходит в непрерывной последовательности – грань между процессами работы и отдыха очень тонкая» [2].

В 1973 г. это помещение представляло собой промышленный комплекс, состоящий из 30 бункеров, подземных галерей и огромных машинных залов, и Бофилла за два года превратил его в новое пространство для работы и отдыха. Процесс трансформации начался с частичного сноса старой конструкции, в результате чего осталось восемь бункеров, которые стали офисами, архивами, библиотекой, проекционным залом и гигантским пространством, известным как «Собор», используемым для выставок, концертов и целого ряда культурных мероприятий, связанных с профессиональной деятельностью архитектора. Так как бетонные конструкции создавали сложную пространственную организацию, было принято решение озеленить территорию как снаружи, так и изнутри. Это способствовало дополнительному насыщению кислородом и смягчению бетонной пространственной среды. Таким образом, за счет текстиля, использования белого цвета в декоре и мебели, зеленых насаждений и тонкого вкуса самого архитектора, индустриальный дизайн обрел благоприятную домашнюю атмосферу. Можно сказать, что здание является прекрасным рекламным проектом всей профессиональной деятельности Бофилла. Ведь можно ничего не знать о работах самого архитектора – достаточно лишь посетить его дом-лабораторию для того, чтобы сразу понять масштаб его личности и таланта.

Конечно, в ряду великолепных построек архитекторов, созданных ими для использования в собственных целях, невозможно обойти вниманием дом К. Мельникова в Кривоарбатском переулке в Москве. Во времена острейшего квартирного вопроса Мельников решает на эксперимент и создает уникальное жилое пространство цилиндрической формы. Внутри оно практически не имеет перегородок и оснащено ромбообразными окнами. Это здание объединяет в себе функции мастерской и жилого помещения. Поэтому такая планировка объясняется целым рядом задач, поставленных

перед архитектором. При строительстве были использованы наиболее доступные для ограниченного в средствах мастера материалы, такие как дерево и кирпич, при том, что сам проект был задуман на широкую ногу. Мельников считал, что настоящее архитектурное произведение должно выявить в человеке эмоции, поэтому необходимо создавать формы, рассчитанные на определенный эмоциональный эффект. Нельзя ограничиваться только выявлением конструкции – это не архитектура, а лишь ее скелет. По этой причине необходимо искать живую форму (здесь стоит подчеркнуть, насколько органично выразились эти мысли в личном доме Мельникова).

Дом – это территория личного бытования, место протекания человеческой повседневности, реализации как самых простых человеческих потребностей, так и духовных нужд. Именно профессионал строительного искусства, понимая важность организации повседневности, в силах сотворить такое гармоничное пространство.

Экзистенциальная сущность подобных пространств заключается в том, что архитектором создается мир для человеческого бытия, которое постигается через взаимодействие объекта и субъекта. Все жизненные процессы протекают в соответствии с задумкой архитектора. Именно от него, в конечном счете, зависит самоощущение человека в собственном доме. Поэтому главной задачей строительного искусства остается создание среды, пригодной для полноценной жизни.

Таким образом, строительное искусство, тесно соприкасаясь с человеческим существованием, имеет для последнего колоссальное значение. В традиционном понимании, дом – это место укрытия, защиты, интимного проживания (даже в случае со стеклянным домом Ф. Джонсона, где были предусмотрены шторы для уединения). В целом архитекторы выражают личный духовный опыт через созидание собственного жилища, порой манифестируя архитектурные идеи и создавая прецедент для будущих поколений.

Литература

1. *Галанина, А.* Дома архитекторов : дома построенные для себя // Losko : [сайт]. – URL: <https://losko.ru/10-architects-houses/> (дата обращения: 30.11.2021).
2. *Костарева, И.* Дом архитектора : рабочая студия Рикардо Бофилла, переделанная из бетонного завода // Design-mate.ru : [сайт]. – URL: <https://design-mate.ru/read/objects/working-studio-ricardo-bofill> (дата обращения: 30.11.2021).
3. *Лебедев, В. В.* Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры / В. В. Лебедев. – Москва, 1994. – 256 с.
4. *Мастера советской архитектуры об архитектуре* : избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов : в 2 томах / под общ. ред. М. Бархина [и др.]. – Москва : Искусство, 1975. – Т. 1. – 544 с.
5. *Подорога, В. А.* Феноменология тела : введение в филос. антропологию / В. А. Подорога. – Москва : Ad Marginem, 1995. – 339 с.
6. *Природа и образы телесности* / И. А. Бескова. – Москва, 2011. – 456 с.

УДК 75.052:738.5:7.021.346

В. Ю. Репкина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский союз художников

**Основные тенденции в монументальном искусстве
XX – начала XXI веков: усовершенствование материалов, измене-
ние технологий, перспективы развития**

Монументальное искусство развивается в соответствии с запросами человеческого общества и отражает главные тенденции нашего времени, в частности, в вопросе развития технологий. Активно используются различные компьютерные программы в области проектирования и предварительных работ, а также при общении с заказчиком. Изменились визуальная и смысловая нагрузка произведений монументального искусства. Свойства и техники изобразительных материалов приобретают иную значимость. Важным, но малоисследованным направлением в этой области является развитие техник, материалов и технологий монументального искусства в XX – начале XXI вв.

Ключевые слова: монументальное искусство, графический редактор, компьютерные технологии, роспись, мозаика, витраж, сграффито, стрит-арт, текстиль

Veronika J. Repkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Union of Artist

**The main trends in the monumental art of the
XX - early XXI centuries: improvement of materials,
changes in technologies, development prospects**

Monumental art develops in accordance with the needs of human society and reflects the main changes of our time, in particular, in the development of technology. Various computer programs are actively used in the preliminary work of works of monumental art and preparatory work, as well as when communicating with the customer. The visual and semantic load of works of monumental art has changed. The properties and techniques of visual materials take on a different meaning. An important, but little-studied direction in this area is the development of techniques, materials and technologies of the main trends of monumental art in the XX – early XXI centuries.

Keywords: monumental art, graphic editor, computer technology, painting, mosaic, stained glass, sgraffito, street art, textile

Любому виду монументального искусства свойственна преемственность видового разнообразия и развитие как в технологиях и техниках, так и

в применении материалов. В данной работе будут даны сведения о различных видах и направлениях монументального искусства и подробно рассмотрено развитие их характерных тенденций в XX – начале XXI в. в контексте основных техник, материалов и технологий.

В начале XX в. и до начала Второй Мировой войны в монументальном искусстве при сохранении основных технологий происходят изменения выразительных средств, таких, как образы и композиция. В росписях интерьеров активно использовались технологии фрески. Интересные примеры фрески этого времени: роспись в Московском музее охраны материнства и младенчества, Фаворский В., Москва, 1933; «Раненый ангел», Симберг Х., Собор в Тампере, 1900 годы. (*Hugo Simberg «The wounded Angel», Tampere Cathedral, Tampere, 1900*); «Прометей» Ороско Ж. К., Помона колледж, Клермонт, 1930 (*José Clemente Oroszco «Prometeheus», Pomona College, Claremont, CA, 1930*). Популярна техника известково-песчаного сграффито на фасадах и в интерьерах зданий, например: фасад дома в Йиндржихув Градец в Чехии, Дом Коши в Брюсселе, Бельгия, 1905 [14], или панно Мухиной В. в музее материнства и младенчества, Москва, 1933. Появляется казеиново-масляная темпера, однако её использование в конце XX в. сойдёт на нет по причине неустойчивости казеиновой составляющей, которая, как показала практика, легко расщепляется при неблагоприятных условиях экспозиционирования. Использовалась техника мозаики на плоскости. Это могла быть как смальта, интересным примером которой служит мозаика «Покров Богородицы», мастерская Фролова В. А. по эскизам Рериха Н. К., экстерьер Храма Покрова Богородицы в Пахомовке, 1907; так и керамическая мозаика. Активно применялась керамика в виде панно, например, на фасаде здания в Брюсселе, Бельгия (1910), или декор экстерьера павильона в стиле позднего модерна в Лас-Пальмас-де-Гран-Канария, покрытый плиткой из Манисеса. Монументальные панно, состоящие из 20 000 керамических азулежу, в вестибюле железнодорожного вокзала Сан-Бенту в Порту, созданные Хорхе Коласо в 1923 г. – одно из самых заметных творений керамики азулежу XX в. [13].

До конца 1950-х гг. мастера продолжают использовать имевшиеся техники и технологии, такие как: росписи маслом по различным основаниям и искусственному мрамору; темперную живопись, например, «Ахилл и Геркулес» (х., м., темпера), роспись для универмага в Канзас Сити, Бертон Т. Х., Канзас сити, 1947 (*Thomas Hart Benton «Achelous and Hercules», Kansas City department store, Kansas City, 1947*) [23]. Витражи тиффани и паечный являлись на тот момент основными типами витража. Искусство монументального текстиля было представлено классическими шпалерами, которые производились на фабрике *Gobelins* в Париже и королевской фабрике в Мадриде. Главная британская мастерская находилась во дворце Хэмптон-Корт, отделе *Royal Collection Trust*, славившаяся изысканной обивкой мебели и тканями объектами.

Конец 1950-х – начало 1960-х гг. – период послевоенного восстановления. С этого времени идёт активное строительство и использование сочетания различных техник на одной плоскости, например, на станции метро

Комсомольская (1952–1965) Кольцевой ветки в Москве. Мозаичные плафоны обрамлены гипсовым орнаментом (мозаики, художник Корин П. Д.). В 1958 г. станция метро Комсомольская (кольцевая) была удостоена Гран-при на выставке Expo'58 в Брюсселе («*Grand Prize*» title of *Expo'58 in Brussels*). В золотом обрамлении находилась мозаика «Изобилие» на станции метро Владимирская в Санкт-Петербурге (художники Мыльников А. А., Королёв А. Л., Снопов В. И., 1955), изготовленная с применением кантарели, так же, как и мозаичное панно «Победа» на станции метро Автово в Санкт-Петербурге (1955), выполненное по эскизам Соколова А. К. и Воронежского В. А. или Бородина В. (в различных источниках мнения касательно второго соавтора расходятся) [4; 9]. В интерьере той же станции Автово были применены интересные и по тем временам новаторские приёмы работы со стеклом, которое было использовано впервые в качестве облицовочного материала. Декоративные пластины литого стекла с обратным гранёным рельефом, где угол граней составляет 80 градусов, отражают свет прежде, чем он дойдет до бетона. Прозрачное стекло перестаёт быть прозрачным. Именно таким образом скрыты металлические и бетонные конструкции. Подобные технологии в мире начнут применяться гораздо позже.

Во второй половине XX в. происходят значительные изменения в монументальном искусстве:

- Возрождаются технологии монументальной флорентийской мозаики (Дейнека А. «Красногвардеец», 1959; Замков В. «Аппассионата» 1969; Замков В. «Октябрь», 1968; пол Часовни Единства в Ковентри, Великобритания, 1967 (*Chapel of Unity, Coventry, England*)).

- Обновляются традиции текстильного искусства (Эльконин В. «Москва»: гобелен зала приёмов в посольстве СССР в Париже, Франция, 1977; Эльконин В.: гобелен для гостиницы в Москве, 1975).

- Появляется техника монументального бетонного сграффито, что позволяет использовать сграффито в сложных атмосферных условиях и делать панно со значительным рельефом (Лукьянчиков В. «Трудовая слава», Кузнецк, 1980; Васнецов А., Эльконин В. «История почтового дела в России» – сграффито в здании Управления почтовых перевозок министерства связи СССР в Москве, 1967 и др.).

- В искусстве витража применяются новые технологии (Тальберг Б. «Берегите жизнь на земле». Витраж в музее комсомольской славы, Великие Луки, 1971; Стошкус А. «Родина», витраж в Вильнюсе, 1961).

- Переосмысливаются стили изображения (Мерперт Д. «Новая эра», мозаика во дворе посольства СССР в Стокгольме, 1970; Милуков Б. «Созидание», мозаика на фасаде Научно-исследовательского института строительства, Москва, 1969; Щербинина С., Полищук Л. «Бегущая», мозаика на фасаде Дворца спорта в Ташкенте, 1977).

1950–60-е гг. можно назвать периодом возрождения искусства текстиля во Франции, где Жан Люрса из студии гобеленов Обюссона возглавил процесс возрождения этого материала. Многие польские художники в рам-

ках своей художественной школы начали создавать в высшей степени индивидуальные работы, используя нетипичные материалы, такие как джут и сизаль. В Феллетене (Франция), создаётся гобелен «Христос во славе» для собора в Ковентри (Англия), художник Грэм Сазерленд (*Graham Sutherland*) и ткач Пинтон Фрер (*Pinton Frères*) выполняют самый большой гобелен в мире высотой 23 м., собор Ковентри, Ковентри, 1962 г. (*tapestry «Christ in Glory», Coventry Cathedral, 1962*) [15]. С каждой Биеннале популярность работ, посвященных исследованию инновационных конструкций из самых разных волокон, увеличивалась по всему миру. Эти тенденции отразились и в гобелене «Русь» для зала приёмов в посольстве СССР в Париже, созданном по проекту В. Эльконина в 1977 г.

В 1960–70-е гг. художники-монументалисты Латинской Америки начинают применять для росписи по бетону спреи и автомобильные краски, в частности, в росписи «Латинская Америка присутствует», роспись Пинакотеки УдэС, Камарена Х. Г., Концепсьон, Циле, 1964–1965 (*Jorge González Camarena «Presencia de America Latina», 1964–1965, Extensión y Pinacoteca UdeC, Concepción, Chile*). Самым новаторским из этих художников был Д. Сикейрос (*David Alfaro Siqueiros 1896–1974*), который работал с пироксеном, коммерческой эмалью и *Duco* (материал для покраски автомобилей), смолами, асбестом, бетоном. Он был одним из первых, кто использовал аэрограф в художественных целях [16]. Именно от этих технологий отталкивались впоследствии доморощенные создатели граффити и стрит-арта, с той значительной разницей, что первоначально эти технологии открыли и начали использовать профессиональные художники (в качестве сравнения можно привести современный стрит-арт на Лиговском проспекте, дома 37 и 39 во дворе).

Керамика, как монументально-художественный материал, в середине XX в. пришла в некоторый упадок. Между 1957 и 1972 гг. Мария Кейл (*Maria Keil, 1914–2012*) разработала большие абстрактные панели керамики азулежу на первых девятнадцати станциях Лиссабонского метрополитена. Ее украшения станции «*Intendente*» считаются шедевром современного искусства керамической плитки [20].

В середине XX в. происходит возрождение витража, что стало следствием стремления восстановить тысячи церковных окон по всей Европе, разрушенных в результате бомбардировок Второй мировой войны. Использование плоского стекла, техника, известная как *Dalle de Verre*, когда стекло закрепляется в бетоне или эпоксидной смоле, было нововведением XX в., приписываемым Жану Годену. Похожая технология применяется в витраже «Сказка» гостиницы «Россия» в Москве художником Королёвым Ю. в 1967 г. Совершенствуются техники и технологии, к началу 1960-х гг. начинаются эксперименты с фьюзингом.

С середины XX в. до начала 1990-х гг. в монументальном искусстве наряду с плоскостными решениями, например, росписей, созданных разнообразными составами (появляется темпера ПВА, силикатные краски и пр.,

что изменяет сам процесс создания монументальной живописи) наблюдается тенденция к параллельному использованию сразу нескольких доступных технологий. Появляются объёмно-пространственные композиции:

- мозаика и керамика по бетонному рельефу (Литовченко И., Прядко В., Литовченко М., «Солнце любви» – рельеф-мозаика на фасаде Дома бракосочетания в Александрии, 1969; Церетели З. горельеф-мозаика, игровая площадка пансионата «Адлер», 1973; Эльконин В., Александров Ю. «Прометей», горельеф-мозаика на здании дома культуры в Бурштыне, 1974; Антонюк М., Товтин В. рельеф-мозаика на фасаде Полиграфического комбината в Целинограде, 1971);

- живопись по резной деревянной скульптуре-горельефу и гипсовым составам (Лаврова И., Пчельников И., рельеф с росписью танцевального зала Дворца культуры сталепрокатного завода в Орле, 1977; Пчельников И., Лаврова И., рельеф с росписью в здании посольства СССР в Париже, Франция, 1976 и др.);

- росписи по очень популярной в это время технике сграффито и бетонному рельефу (Дауман Г., Шварцман М. «Обуздание атома», рельеф-сграффито с росписью в вестибюле московского инженерно-физического института, Москва, 1962; Эдельштейн К. «Театр», сграффито с росписью в фойе Драматического театра в Липецке, 1966; Д. Сикейрос «Город к университету, университет к городу», роспись по бетонному рельефу, Национальный автономный университет Мексики, 1952–1956 гг.);

- сочетание бетона, металла и витража (Королёв А. «Первые декреты Советской власти», витраж в музее революции, Ленинград, 1970; Штейман А. «Праздничная Москва», витраж в здании посольства СССР в Софии, 1875; Королёв А. «За власть Советов», витраж в верхнем вестибюле станции метро «Гостиный двор», Санкт-Петербург, 1967).

В 1960 – 90-е гг. в монументальном искусстве создаются объёмно-пластические решения большого формата, такие, как *Polyforum Cultural Siqueiros*, расположенный в Мехико (Сикейрос Д., 1971), или витраж-пилон «Пегас» Дворца культуры химиков в Уфе (Полищук Л., Щербинина С., 1973). Такие объёмно-пластические решения к началу XXI в. заменяются, с одной стороны, на плоскостные решения с применением совершенно новых синтетических материалов, например, акрила или керамогранита, требующих новых технологий; с другой стороны – выходят из тесно связанной с архитектурой объёмно-пластической композиции и становятся самостоятельными объектами в пространстве.

Несмотря на то, что в конце XX – начале XXI вв. в искусстве наблюдается переход к стилизации либо почти полному отсутствию изображений человека, на постсоветском пространстве изображение человека остается характерной чертой монументального искусства. Для этого периода в целом характерен постепенный уход от информативно-смысловой составляющей к абстрактно-объёмным изображениям. Характерным примером может служить двадцатидвухметровый арт-объект «Женщина с птицей» из бетона и керамики, авторы Миро Ж., Артигас Г. в парке Миро в Барселоне («*Woman*

and Bird», Joan Miró, Gardy Artigas, 1982, *Parc de Joan Miró, Barcelona, Spain*) или стеклянный арт-объект «Солнце», «Стеклянные сады» в Кью-Гарденс, автор Чиули Д., Лондон, Англия, 2005 («*The Sun*» Dale Chihuly, *Kew Gardens, London, England*). Изделие имеет высоту 4 метра и состоит из 1000 отдельных стеклянных частей.

Керамика в конце XX – начале XXI в. снова набирает популярность в качестве художественного материала. Пример современного использования керамики азулежу – станция Telheiras лиссабонского метро, 2002, художник Эдуардо Батарда (*Eduardo Batarida*). Австриец Фридрих Хундертвассер (Фридрих Стовассер – *Friedrich Stowasser* 1928–2000, известный под псевдонимом *Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser*) во всех своих архитектурных проектах активно применяет керамику. В 1999 г. он начал свой последний проект под названием «Зелёная цитадель Магдебурга» («*Die Grüne Zitadelle von Magdeburg*»). Хотя он так и не завершил эту работу, здание было построено несколько лет спустя в Магдебурге и открыто 3 октября 2005 г. [18; 19].

В начале XXI в. применение техники цементно-песчаного/бетонного сграффито в экстерьере практически не встречается. В связи с этим технология осталась такой же, как и в 1980-е гг. В интерьерах наблюдается возврат к технологии гипсово-песчаного сграффито, не стойкой к атмосферным и механическим воздействиям, но с полимерными добавками.

На постсоветском пространстве большое значение получают техники витража. Прекрасным примером здесь являются витражи «Гелиос», «Ника», «Аргонавты», «Похищение Европы» на станции метро «Парнас», Санкт-Петербург, художник-витражист Хвалов С. по эскизам Быстрова А., Быстрова Е., Гукасова Г. (2006) [10; 12]; мозаики и росписи [7]. Появились стойкие пластики, использование которых находит всё более широкое распространение в монументальном искусстве XXI в., например, в интерьере станции метро «Беговая» (верхний и нижний вестибюли) в Санкт-Петербурге применена стерео-варио печать на лентичулярном пластике, художники Быстров А. и Баранова И. [11].

Изменяется и общее применение монументального искусства от многофигурных композиций на специально отведённых плоскостях до использования прикладных свойств техник и технологий монументального искусства, например, росписи – для оптического увеличения объёмов или витража – в качестве разделения пространственных сред [8]. Примером последнего служит отдельно стоящая серия стеклянных стелл «Стеклянный хендж» («*Glasshenge*») Томаша Урбановича в аэропорту Вроцлава, Польша, 2013–2014 гг. Изменилась общая конструкция зданий, которая стала более геометричной, что требует больших знаний и изобретательности от художников-монументалистов.

В монументальной живописи активно используется целый комплекс технологий, например, акрил, темпера ПВА и позолота по штукатурке, как в росписях Спасо-Парголовского храма в Озерках, художники Кульнев С. и

Кульнев Н. (2019), роспись масляными красками по разнородному основанию, включающему вододисперсионный грунт и кафель (роспись фойе лица, Санкт-Петербург, художники Репкина В., Репкин Ю., 2000) или живопись акрилом по каменному основанию в Турку в 2008 г. (имя автора найти не удалось). Появление нетканых синтетических оснований дало возможность создавать произведения монументальной живописи на съёмных и подвижных основаниях [7]. Это позволило использовать росписи в тех случаях, где их применение в прошлом не являлось возможным.

В начале XXI в. в художественном ткачестве продолжают исследоваться более широкого спектра процессы создания произведений текстильного искусства с помощью материалов, классифицируемых как волокна, часто из синтетических материалов. Такие произведения стали более активно применяться в храмовом убранстве, например, алтарный ковер, сделанный Мартином Наннестадом Йоргенсенем (*Martin Nannestad Jørgensen*) в 2005 г. для Церкви Св. Троицы, Копенгаген, Дания (*Trinitatis Church, Copenhagen, Denmark*) [21].

Переход к большему количеству мультимедийных и скульптурных форм, а также возникшая в наше время необходимость производить работы быстрее привели к тому, что произведения монументального искусства и текстиля начали выходить в интерактивную среду.

В начале XXI в. появляются роботизированные сверхширокоформатные принтеры-«носители» красок на поверхности, использующие для нанесения краски на плоскости стен компьютерные модели эскиз-проектов, сделанных вручную, что способствует быстрому тиражированию изображений. Такие машины активно используются, в частности, в Китае. Значительно распространилась техника фрескографии – метод цифрового производства (САМ), изобретенный Райнером Марией Латцке. Срок службы цифровой фрески ограничен несколькими десятилетиями. В связи с этими новшествами в качестве идейных составляющих всё чаще используются сюжеты и рисовка из известных сериалов и игр. Стрит-арт и граффити на сегодняшний день представляют значительную проблему для жителей городов в том случае, если такие росписи находятся не в надлежащем месте [7; 17; 22].

В начале XXI в. представители творческих профессий активно используют компьютерные программы, которые стали незаменимыми помощниками как в работе, так и в процессе обучения. Как пример приводится защита диплома в институте им. И. Е. Репина Российской Академии Художеств (Репкин С. Дипломный проект для здания театра, интерьер на стадии строительства, мастерская Быстрова А., 2013, для визуализации студент применял *Adobe Photoshop*).

Компьютерные разработки впервые начинают применяться художниками в 1990-е гг. Их использовали Вера Молнар, Дэвид Эм и др. Для художников-монументалистов важны три типа компьютерных редакторов – это редакторы растровой графики, например, *Adobe Photoshop*, редакторы векторной графики, такие, как *CorelDRAW* и редакторы 3D-моделирования:

Autodesk 3ds Max или *Autodesk Maya* и др. Для создания объёмной визуализации используются 3D-принтеры. Эти программы заменили целый штат чертёжников, отмывщиков, макетчиков и другие специальности, позволив так же значительно сократить сроки подготовительных работ.

Для объёмного понимания рассматриваемых процессов помимо творческих аспектов следует выделить следующие материальные составляющие:

- Создание произведений монументального искусства – это производственный процесс. Необходимы специалисты высокого класса, а также специальные помещения, станки и оборудование, смета и т. д.

- В современном мире сильно сжаты сроки создания любого монументального произведения. Это, безусловно, сказывается на выборе технологий применения, техник и материалов. Уже никто не может позволить готовить плоскость левкасом под фреску 7 недель (время, необходимое для подготовки стены под фреску) [6].

- Качество монументальных произведений тесно связано с качеством строительства в целом. Почти все техники монументального искусства имеют значительный вес. Абсолютно все эти техники требуют специальной подготовки предназначенных для них плоскостей и специального крепления. В случае некачественного строительства произведение искусства может прекратить своё существование.

На сегодняшний день в период пандемии и энергетического кризиса особую значимость принимают идеи энергосбережения и «зелёное строительство». В 1990 г. в Великобритании внедряется стандарт *BREEM*. В 1992 г. начинается программа *Energy Star* в США, 1999 г. – появляется рейтинговая система *LEED*, в России принимается Федеральный закон № 111730-5-ФЗ «Об энергосбережении и повышении энергетической эффективности» и Федеральный закон № 384-ФЗ «Технический регламент о безопасности зданий и сооружений». В Санкт-Петербурге принят региональный методический документ РМД 23-16-2019 (Санкт-Петербург. Приложение к распоряжению Комитета по строительству от 02.04.2019 № 25-р. Система региональных документов регулирования градостроительной деятельности в Санкт-Петербурге). Энергосбережение – это далеко не новый вопрос, в решении которого активно принимают участие представители творческих профессий. Произведения монументального искусства из керамики азулежу и шпалеры служат этой цели издавна: керамика охлаждает, а шпалера сохраняет тепло, о чём вспомнили многие дизайнеры во время энергетического кризиса. В период пандемии люди большое количество времени проводят дома, и забота о пространстве, в котором вынужден находиться человек, привела к возрождению частного заказа. Появление строительных 3D-принтеров облегчает создание пластических, горельефных и объёмных изображений и форм.

Таким образом, даже кратко проанализировав историю развития техник и технологий монументального искусства XX – начала XXI вв., можно выделить следующую закономерность: они сменяются в зависимости от различных геополитических, социальных и экономических факторов, влияющих, в том числе, и на доступность материалов. Применение различных, в т.

ч. новых, материалов создаёт определённые визуальные эффекты, характеризующие искусство конкретного временного периода. Появление новых технологий содействует дальнейшему развитию монументального искусства.

Литература

Нормативно-правовые акты:

1. *Российская Федерация*. Законы. Об энергосбережении и повышении энергетической эффективности : федеральный закон : принят Гос. Думой : 23.11.2009. № 111730-5-ФЗ.

2. *Российская Федерация*. Законы. Технический регламент о безопасности зданий и сооружений : федеральный закон : принят Гос. Думой : 23.12.2009. № 384-ФЗ.

3. *Санкт-Петербург*. Распоряжения. Рекомендации по обеспечению энергетической эффективности жилых и общественных зданий : приложение к распоряжению Комитета по строительству от 02.04.2019 № 25-р. Система региональных документов регулирования градостроительной деятельности в Санкт-Петербурге. РМД 23-16-2019.

Литературные источники:

4. *Валериус, С.* Монументальная живопись : современные проблемы / С. Валериус. – Москва : Искусство, 1979. – 87 с., 88 л. ил.; С. 32.

2. *Каганович, А. Л.* Андрей Андреевич Мыльников / А. Л. Каганович. – Ленинград, 1986. – С. 25

6. *Комаров, А. А.* Технология материалов стенописи / А. А. Комаров. – Москва, 1989. – 240 с.; С. 112-115

7. *Репкина, В. Ю.* Анализ современных и традиционных художественных материалов в наиболее востребованных на начало XXI века видах монументального искусства и перспективы развития / В. Ю. Репкина // Актуальные проблемы монументального искусства : сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2021. – С. 311-313; 315; 317-318.

8. *Moor, A.* Contemporary Stained Glass / A. Moor. – London, 2005. – P. 4.

Интернет-источники:

9. *Автово* : (станция метро) // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BE_\(%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BC%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BE_(%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BC%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE) (дата обращения: 25.11.2021).

10. *Орлова, М.* Магия стекла и цвета // Городской калейдоскоп : [сайт]. – URL: <https://www.gk-news.ru/2016/08/15/%D0%BC%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D1%8F-%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0-%D0%B8-%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0/> (дата обращения: 16.11.2021).

11. *Станция метрополитена «Беговая»* // Citywalls : [архитектурный сайт Санкт-Петербурга]. – URL: <https://www.citywalls.ru/house29447.html> (дата обращения: 26.10.2021).
12. *Станция метрополитена «Парнас»* // Citywalls : [архитектурный сайт Санкт-Петербурга]. – URL: <https://www.citywalls.ru/house20598.html> (дата обращения: 25.11.2021).
13. *São Bento Railway Station* // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Bento_railway_station (дата обращения: 22.11.2021).
14. *Cauchie House* // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cauchie_House (дата обращения: 24.11.2021).
15. *Coventry cathedral* : [официальный сайт]. – URL: <https://www.coventrycathedral.org.uk/wpsite> (дата обращения: 25.11.2021).
16. *David Alfaro Siqueiros* // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/David_Alfaro_Siqueiros (дата обращения: 25.10.2021).
17. *DB-Challeng – Graffiti-Reinigung im DB Regio-Werk Berlin-Lichtenberg* // Deutsche Bahn Konzern : [канал на видеохостинге «YouTube»]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bIHHBjbRsfA> (дата обращения: 25.11.2021).
18. *Friedrichsreich Hundertwasser* // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedensreich_Hundertwasser (дата обращения: 15.10.2021).
19. *Grüne Zitadelle* : [официальный сайт]. – URL: <https://www.gruenezitadelle.de/> (дата обращения: 15.10.2021).
20. *Intendente* : (Lisbon metro) // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Intendente_\(Lisbon_Metro\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Intendente_(Lisbon_Metro)) (дата обращения: 20.10.2021).
21. *Martin Nannestad Jørgensen* // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Nannestad_Jørgensen (дата обращения: 23.10.2021).
22. *Professionelle Graffitientfernung* : [официальный сайт]. – URL: www.graffitifrei.de ; www.local.ch>putzen-reinigung>graffitentfernen (дата обращения: 11.11.2021).
23. *Thomas Hart Benton* : (painter) // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Hart_Benton_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Hart_Benton_(painter)) (дата обращения: 22.11.2021).

УДК 75.052:725.314(470.23-25)

Е. А. Колотова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Использование современных технологий
в монументальном искусстве. Как меняется подход к работе худож-
ника-монументалиста с появлением новых технологий**

В данной статье рассмотрена возможность применения современных технологий в монументальном искусстве, а также синтез уже устоявшихся приемов и новых идей. Вектор исследования направлен на выявление новых приемов ведения работы над монументальным панно, ознакомление монументалистов с новыми возможностями материала, рассмотрение вопроса о совмещении старых рукотворных техник с новаторскими технологиями или вовсе использование их, как отдельного приема в работе.

Ключевые слова: монументальное искусство, современные технологии, витраж

Ekaterina A. Kolotova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**Use of modern technologies in monumental art.
How is the approach to the work of a monumental artist
changing with the appearance of new technologies**

This article discusses the possibility of using modern technologies in monumental art, as well as the synthesis of already established techniques and new ideas. The vector of the research is aimed at identifying new methods of working on a monumental panel, familiarizing monumentalists with the new possibilities of the material, considering the issue of combining old man-made techniques with innovative technologies or even using them as a separate technique in work.

Keywords: Monumental art, modern technology, stained glass

Целью данной работы является рассмотреть роль новых технологий в рамках современного монументального искусства на примере станций Беговая и Дунайская. Задачи: ознакомиться с литературой, узнать степень изученности вопроса, определить возможность использования новых технологий в монументальном искусстве, изучить процесс синтеза старых техник с новыми веяниями, рассмотреть какие технологии применялись непосредственно на станциях метро Беговая и Дунайская.

Объект – внедрение новых технологий в монументальном искусстве. Предмет – станции метро Беговая и Дунайская. Монументально-декларативное панно, вступая в синтез с архитектурой и пейзажем, становится важной пластической или смысловой доминантой ансамбля и местности. Образно-тематические элементы фасадов и интерьеров, памятники или пространственные композиции обычно отображают современные идейные веяния и социальные тенденции, воплощают философские концепции. Зачастую произведения монументального искусства представляют собой увековечение выдающихся деятелей, значительных исторических событий, но тематика и стилистическая направленность их напрямую связаны и с общим социальным климатом и атмосферой, преобладающей в общественной жизни.

Таким образом, мы видим, что перед художником-монументалистом стоит задача создать произведение, которое будет взаимодействовать непосредственно с местом, где оно будет находиться и представлять собой символическое запечатление возвышенных, общезначимых явлений и идей. Для работы над таким проектом художникам требовалось колоссальное количество времени. На этапе эскизов художнику важно проследить, чтобы изображение работало в связи с интерьером или фасадом здания, для этого художники рисовали интерьеры и делали вставки в объект. В ведении работы художник-монументалист не может пренебречь этим этапом, поскольку с эскиза становится понятен модуль пятен и цветовая гамма будущего панно. Степень напряжённости цвета, должна быть уместна и так же взаимодействовать с пространством. После того как существует утверждённый эскиз, перед началом работы над монументальным панно в материале, художник создаёт картон в натуральную величину.

В современном мире художники-монументалисты продолжают придерживаться данного хода работы, но с помощью современных технологий, время ведения работы возможно значительно сократить, так как техника помогает художникам уже на этапе эскизов. Для облегчения работы в арсенале художника появляется компьютер, становясь одним из инструментов, техника даёт возможность визуализировать панно в виртуальном пространстве. Этот метод так же позволяет художнику попробовать разные вариации с цветом эскиза и масштабом пятен.

На данный момент идёт активное расширение метрополитена Петербурга, художники-монументалисты всегда являлись неотъемлемой частью команды по созданию нового образа метро. Характерной чертой монументального искусства всегда была его принадлежность среде. Это то, что нельзя переместить в другое пространство, в отличие от станкового искусства, и современность диктует все более тесную взаимосвязь искусства с пространственной средой. Об этом, выявляя и анализируя специфику отечественного монументального искусства в архитектуре интерьеров, пишет В. Р. Файзыев в статье «Пространство архитектуры, пространство монументального искусства». Желание вдохнуть новую жизнь в богатый монументальными образцами вид метро диктуется не только талантом и амбициями

современных художников, но в большей степени конъюнктурой рынка. Экономическая сторона вопроса имеет принципиальный вес, заказчик ставит вполне однозначные цели – сделать быстро и недорого. В свою очередь архитектура станции тоже меняется в пользу сокращения объема. Используемые в строительстве облицовочные материалы задают более современный стиль в оформлении помещения, новые возможности моделирования пространства и даже некоторые визуальные 3D эффекты. Помимо непосредственного исполнения в материале, новые технологии помогают художникам и на этапе эскизов, внедрение компьютера на этапе проекта дают возможность представить панно в виртуальном пространстве, исполненном в 3D, ускорить процессы выполнения картонов построения архитектуры в изобразительных плоскостях.

Эти дополнительные возможности дают наглядность в увязке изображения с архитектурой, как колористической, так и тональной интерпретацией, уместность того или же иного материала, будь то роспись акрилом или маслом, мозаика или витраж. Очень точно и емко освещает вопрос новых вариаций мозаики и Витража А. С. Кривоносов «Новые материалы в клеевой основе под мозаику, пластиковые сетки позволяют осваивать практически любые искривленные поверхности. Появляется возможность утилитарного использования мозаики с участием заданного шаблона – камня, элементов заданной величины (пиксельный набор, бизацца). Используются компьютерные схемы, где цвета нумеруются и набор ведется механически, не требующей критического анализа. Создается ковровый набор без тонких цветовых нюансов и имитации авторского картона. Набор ведется на специальную сетку и монтируется на подготовленную заранее поверхность. Утилитарный подход, позволяющий в усредненном варианте достичь желаемого результата. Минусы очевидны – ограниченная палитра, заданный модуль. Плюсы – дешевле, быстрее и мобильнее». Одним из примеров по данному вопросу является станция метро «Беговая», украшенная панно, которые выполнены в технике стерео-варио печати на лентичулярном пластике. Работа выполнена молодой петербургской художницей Ириной Барановой совместно с мастерской «Смальта-мозаика». Панно, вдохновленные башней III Интернационала конструктивиста В. Татлина, посвящены летчику, Герою Советского Союза А. П. Савушкину.

Результатом работы стали «живые» произведения, изображения на которых изменяются в зависимости от угла зрения. Современные технологии удалось подстроить под важнейшие критерии монументального искусства, связь с пространством не была утрачена, а 3D эффект стал новым инструментом для работы с публикой. Не смотря на использование в работе принципиально новых материалов, не применяемых ранее в оформлениях станций метрополитена, работа художников не становилась менее сложной. Для станции «Беговая» нарисовали 14 панно. Затем, чтобы создать 3D-эффект, было нарисовано еще сорок деталей. Художники работали над этим год. В центре композиции портрет самого героя, Александра Савушкина. Са-

молёты И-16 и ЛаГГ-3 важные части композиции. На них летал лётчик-испытатель. Чтобы они двигались и здесь, каждый самолёт и его детали прорисовали по кадрам. Была прорисована каждая фаза движения. Затем уже сведенная картина была перенесена на пластик, в котором много линз. Каждая вмещает в себя до 60 изображений. Это технология знакома многим. По такой же системе в СССР создавали знаменитые советские открытки-переливашки. Только в меньшем масштабе.

Примером синтеза привычных технологий с новыми веяниями, становится станция метро «Дунайская», для оформления данной станции были выбраны витражи. Витраж – одна из главных техник монументального искусства. Эта техника монументального и декоративно-прикладного искусства, предполагающая выполнение произведений из цветного стекла, рассчитанного на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проема, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении. Исторически витраж существовал с древних времен. Несмотря на то, что первые произведения из цветных стекол возникли еще в Древнем Египте, витраж получил первый расцвет в эпоху Средневековья во Франции и Германии. В эпоху модерна он был весьма популярен как в Европе, так и в России. В современном мире он так же активно применяется, но на станции метро «Дунайская» в привычную технологию было внесено неожиданное нововведение, и таким образом витражи были выполнены в комбинированной технике – это классический паяный витраж со струйной печатью на стекле. В данной технике используется осветленное стекло 4 мм толщины для размеров до 1 кв. м. И 6 мм для размеров свыше 1 кв. м. В некоторых случаях стекло подвергается закалке — это значительно увеличивает устойчивость витража к механическим повреждениям. Печать витража на стекле проходит в два этапа. Первый – нанесение изображения в плоском виде. То, что должно просвечиваться. Затем, когда печать фона заканчивается – запускаем печать имитации рельефа. Рельеф – это как минимум 32 слоя чернил, эти слои дают выпуклое изображение до 2 мм. Изображение витража очень устойчиво к истиранию, выцветанию. Оно не боится влаги, температуры до 200 гр.

Авторами данной работы являются художники, имеющие академическое образование и открытые к новым технологиям, художники-монументалисты С. А. Хвалов и Е. А. Быстров.

Литература

1. *Файзыев, В. Р.* Пространство архитектуры, пространство монументального искусства / В. Р. Файзыев // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. – Бишкек, 2018. – Т. 18, № 8. – С. 156-159.

2. *Копылова, У.* Декоративные панно в метро Петербурга // Подземный эксперт : информационный портал о подземном строительстве. – URL: <https://undergroundexpert.info/spetsproekty/metro-peterburga-panno/> (дата обращения: 27.11.2021).

3. *Терехович, М.* Арт-терапия в метро никогда не повредит / М. Терехович, Д. Филиппова // BERLOGOS : [Интернет-журнал о дизайне и архитектуре]. – URL: <http://www.berlogos.ru/interview/marina-terekhovich-art-terapiya-v-metro-nikogda-ne-povredit/> (дата обращения: 26.11.2021).

4. *Шумков, В.* Мозаика на станции метро «Площадь Александра Невского» в Петербурге // Смальта.ру : [информационный портал о смальте, стекле, мозаике]. – URL: <http://www.smalta.ru/istoriyasmalty/sovetskaya-mozaika/metro-piter-aleksandr-nevskii/> (дата обращения: 27.11.2021).

5. *Рогозин, О.* Неостывающая смальта / О. Рогозин // Санкт-Петербургские ведомости. – 2017. — 18 августа.

6. *Кутейникова, Н. С.* Мозаика : Санкт-Петербург : XXVIII-XXI века / Н. С. Кутейникова. – Санкт-Петербург : Знаки, 2005. – 504 с.: ил.

7. *Жданов, А. М.* Метрополитен Петербурга / А. М. Жданов. – Санкт-Петербург : Центрполиграф, 2017. – 702 с.

УДК 730:726.595(470.25)(470.23-25)

Д. Г. Бочкарева

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Т. Ю. Чужанова

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Исторические события – Невская битва у впадения реки Ижора
в реку Неву (1240) и Ледовое побоище на Чудском озере (1242) –
князя Александра Невского в искусстве России
конца XX – начала XXI века**

В 2021 году отмечается 800-летие со дня рождения Святого Благоверного Великого князя Александра Невского (1221–1263). В современном русском монументальном искусстве рассматриваются скульптурные композиции: монумент «Ледовое побоище» (Псков) и «Памятник-часовня на месте Божий помощи в день Невской битвы» (Усть-Ижора), посвященные победам Александра Невского и русского войска в Невской битве (15 июля 1240 года) и Ледовом побоище на Чудском озере (5 апреля 1242 года).

Ключевые слова: Александр Невский, монументальное искусство, памятник-часовня

Daria G. Bochkareva

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Tatyana Y. Chuzhanova

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**Historical events – The Ice Battle on Lake Peipsi (1242)
and the Battle of the Neva near the confluence of the Izhora River
into the Neva River (1240) by Prince Alexander Nevsky
in the late 20th – early 21st century Russian art**

The year of 2021 is the 800th anniversary of the birth of the Saint Blessed Grand Duke Alexander Nevsky (1221–1263). In the modern Russian monumental art are considered the sculptural compositions: the monument «The Ice Battle» (Pskov) and «The monument-chapel at the place of the God's help on the day of the Neva battle» (Ust-Izhora), devoted to the victories of Alexander Nevsky and

the Russian army in the Neva battle (July 15, 1240) and the Ice Battle on the Chudskoe Lake (April 5, 1242).

Keywords: Alexander Nevsky, monumental art, monument-chapel

Объект исследования – личность и образ князя Александра Невского (1221–1263) в русской истории:

- Невская битва (15 июля 1240 года) и
- Ледовое побоище на Чудском озере (5 апреля 1242 года).

Предмет исследования:

- монумент «Ледовое побоище» (гора Соколиха, Псков, открыт в 1993 году. Материалы: медь и бронза. Скульптор И. И. Козловский, архитектор П. С. Бутенко);

- монументальная композиция «Памятник-часовня на месте Божий помощи в день Невской битвы» (Усть-Ижора, возведен в 2002 году на церковном кладбище. Автор: А. Селезнев, скульпторы: В. Козенюк и А. Пальмин, архитекторы: В. Чулкевич и В. Жуков. Материалы: гранит, известняк, купол золоченый. Надпись на фризе: «Не в силе Бог – но в правде»).

Цель исследования: выявить характеристики скульптурных композиций, посвященных победам Александра Невского и русского войска в Невской битве (15 июля 1240 года) и Ледовом побоище на Чудском озере (5 апреля 1242 года).

Задачи научного исследования:

– сделать стилистический анализ памятников, посвященных победам Александра Невского и русского войска в Невской битве и Ледовом побоище на Чудском озере;

– проанализировать особенности скульптурных композиций «Ледовое побоище» и «Памятник-часовня на месте Божий помощи в день Невской битвы», посвященных победам Александра Невского.

Научная новизна работы:

- проанализирована связь русской истории с русским монументальным искусством конца XX – начала XXI века;

- определены характерные признаки стилистического решения произведений монументального искусства.

Практическая значимость работы связана с исследованием историко-культурного наследия России на примере монументальных объектов: «Ледовое побоище» (Псков) и «Памятник-часовня на месте Божий помощи в день Невской битвы» (Усть-Ижора).

Александр Ярославич Невский (1221–1263) – Святой благоверный Великий князь, князь Новгородский и князь Псковский, Великий князь Владимирский, грамотный политик и талантливый полководец, герой Невского и Ледового сражений. Родина Александра Ярославича – Переславль-Залесский (город в Ярославской области), где он родился в 1221 г.

В семье Александра Невского несколько исторических линий сошлись воедино: он правнук Владимира Мономаха, внук Всеволода Большое Гнездо, сын Переяславского князя Ярослава Всеволодовича.

Личность Александра Невского исключительна для русской истории. Его образ уникален как для русской православной церкви, так и в исторической памяти русского народа. «Имя святого Александра Невского, – отмечает епископ Николай Балашихинский, – стало синонимом высокого патриотического служения, укорененного в стремлении исполнить правду Божию» [1].

Древняя Русь переживает в середине XIII века трудный, трагический период:

- с восточной стороны Руси – набеги татаро-монгол;
- с западной части Руси – натиск рыцарских орденов: Ливонского (Немецкий орден в Ливонии, территория современной Латвии и Эстонии), Тевтонского (Немецкий орден, созданный в Германии в конце XII века), шведских и датских войск.

История Невской битвы (15 июля 1240 года). Невская битва – это сражение русского войска под руководством Александра Невского против шведских отрядов у впадения реки Ижоры в Неву. Папская курия принудительно распространяла католицизм в Прибалтике. Католическая церковь еще с конца XII века стала оказывать помощь в продвижении немецких и шведских отрядов на русские земли.

Григорий IX после избрания на Папский престол поставил основные цели:

- завладеть речными путями с важнейшей водной артерией по рекам Нева и Волхов, отрезав Русь от Балтийского моря, и
- лишить поставок оружия и металлов (торговая блокада) Новгороду;
- Швеции перешли бы основные торговые связи

Григорий IX обратился к ливонским рыцарям с призывом к крестовому походу, утверждая, что Финляндия нуждается в защите от русских, и благословил рыцарей на завоевание русских земель.

В середине XIII в. католический Рим совместно с датчанами, шведами и Ливонским орденом принял решение о выступлении против Новгорода для завоевания северо-западной границы Руси с целью распространения католицизма.

Немецкие и датские рыцари, воспользовавшись тем, что Русь боролась с татаро-монгольским ханом на востоке страны и была ослаблена, наступали с северо-западной границы. Они должны были нанести свой удар по Новгороду с суши, в то время как шведские отряды должны были помочь им на воде, пройдя через Финский залив. В это время литовцы захватывали Смоленск, рыцари Тевтонского ордена наступали на Псков, датчане штурмовали земли эстов на берегу Финского залива. На Новгород с юго-запада наступали немецкие рыцари, а с севера – шведские отряды.

Крестовый поход был возглавлен одним из самых сильных феодалов Швеции герцогом Биргером, который собрал многочисленные отряды и вошел на корабли. Шведы вынуждены были сделать остановку на отдых после длительного морского перехода через Балтийское море к устью Невы.

О прибытии врага вскоре стало известно князю Александру Невскому. Перед наступлением дружина собралась вместе у Собора Святой Софии в Новгороде для получения благословения от архиепископа Спиридона. Затем

русское войско под командованием молодого Александра направилось в сторону Ладоги: рано утром, не ожидая нападения русских воинов, шведы были полностью дезорганизованы. Дружина Александра Невского молниеносно отрезала шведские войска с суши вдоль берега Невы от их кораблей, а русская конница, проходящая через центр шведского лагеря, загнала врага в угол, замкнув окружение, и уничтожила неприятеля.

В Невской битве происходил знаменитый поединок князя Александра Ярославича с герцогом Биргером, который закончился падением шведского рыцаря. По завершению битвы дружина Александра Невского с победой и славой вернулась в Новгород. Князь Александр получил звание Невский за мужество и воинское умение. Победа в Невской битве сохранила:

- выход к Балтике Великому Новгороду
- православную веру Древней Руси и политическую независимость.

В память о Невской битве Петр I основал в устье реки Черной Александро-Невский монастырь в 1710 г.

В 2002 г. установлена в Усть-Ижоре монументальная композиция «Памятник-часовня на месте Божий помощи в день Невской битвы» (ил.1) как память русского народа о победе Александра Невского и его дружины на Невской битве 15 июля 1240 года. Памятник-часовня возведен на церковном кладбище. Автор: А. Селезнев, скульпторы: В. Козенюк и А. Пальмин, архитекторы; В. Чулкевич и В. Жуков. Материалы: гранит, известняк, купол золоченый.

Скульптурная композиция с погрудным скульптурным портретом Александра Невского установлена на церковном кладбище в Усть-Ижоре в 2002 г. В скульптурном образе князь Александр Невский изображен как воин: в шлеме, кольчуге, с мечом – символом князя. Фриз Часовни имеет надпись из слов, которые произнес в день сражения Александр Ярославич: «Не в силе Бог – но в правде».

История Ледового побоища. Ледовое побоище – важное историческое событие для князя Александра Невского и для всей Руси.

После поражения шведов в Невской битве (1240 г.) перед германцами-крестоносцами стояла задача тщательнее подготовиться к новому наступлению на Русь. Вместе с немцами против русских воинов выступили рыцари из Дании и Ливонии.

На территории Псковской земли, юго-восточного берега Чудского озера, на подтаявшем льду началось сражение 5 апреля 1242 г. Численность войска крестоносцев в несколько раз превышала численность войска князя Александра Невского, и немецкие воины были вооружены лучше русских. Из-за выбранной позиции войска Александра Невского, напротив острова Вороний камень, у русских было преимущество перед немецкими рыцарями в расположении, численности и составе.

Боевой порядок русских – «орел» следующий: в центре располагался полк из представителей владими́ро-суздальских ополченцев, по бокам – тяжеловооруженная новгородская пехота и конные княжеские дружины, впереди полка размещены стрелки-лучники [2].

Строение войска крестоносцев – «клин»: в центре пехотинцы, по бокам всадники, впереди шли лучшие рыцари [2].

Александр Невский как талантливый полководец предугадал план противника: ливонские рыцари должны были разгромить основной полк князя, а затем нанести удар по фланговым полкам. Поэтому в центре русского войска находились полки слабее, а по бокам разместились самые сильные. Конный засадный полк Александра Невского был укрыт в стороне.

Бой начался с обстрела русских лучников, которые позже отошли на фланги: продвижение противника было ненадолго приостановлено. Немецким войскам удалось прорваться в центр русского отряда и атаковать. Так как задние ряды рыцарей подталкивали передние, им не хватало места для разворота, все войско противника оказалось в центре сражения. Началась рукопашная битва, в разгар которой по сигналу Александра Невского фланги левой и правой руки во всю мощь ударили по рыцарским отрядам неприятеля, окружение врага завершила с тыла княжеская дружина. В этот момент конный засадный полк внезапно для немцев выдвинулся из укрытия. Враг стал отступать, и вовсе обратился в бегство. Хрупкий лед под давлением тяжелых немецких доспехов начал трескаться, и многие рыцари утонули.

«И возвратился Александр с победою славною, – описывает в книге «Александр Невский» автор исследований по истории Древней Руси Юрий Бегунов, – и шло многое множество пленных в войске его, и вели их босыми возле коней, тех, кто называл себя «Божии рыцари»» [3, с. 56].

Результаты битвы:

– Александр Невский смог остановить натиски сильного врага с запада на русские земли;

– Ливонский и Тевтонский ордена подписали с Александром Невским перемирие и отказались от своих претензий на Русь;

– русские войска во главе с князем Александром смогли перейти от обороны к завоеванию новых территорий.

Русский писатель, историк Н. А. Клепинин отмечает, что «на Чудском озере и на Неве Св. Александр отстоял самобытность Руси от Запада в самое тяжелое время татарского полона. Обе эти сечи были битвами, которые не принесли ни мира, ни полного освобождения, но которые обозначают собою глубокий перелом, направляют историческую жизнь народа в иное русло» [4, с. 156].

«Из-за изменчивости гидрографии Чудского озера историкам долгое время не удавалось точно определить место, где произошло Ледовое побоище, – отмечает заведующий отделом истории, этнографии и природы А. Еременко. – В 1958–1959 годах на предполагаемом месте проводились археологические раскопки экспедицией Института археологии Академии наук СССР, однако находок, которые связывали бы это место с битвой 1242 года, так и не было обнаружено» [5].

В память об этой победе установлен монумент «Ледовое побоище» (ил. 2). Памятник открыт в 1993 г. Материалы: медь и бронза. Скульптор И. И. Козловский, архитектор П. С. Бутенко.



Ил. 1. Монументальная композиция «Памятник-часовня на месте Божий помощи в день Невской битвы»



Ил. 2. Монументальная статуя «Ледовое побоище»

Монументальный объект находится на горе Соколиха в Пскове на предполагаемом направлении следования князя Александра вместе с дружиной к Чудскому озеру, где и произошло знаменитое сражение 5 апреля 1242 года. «Место размещения на горе Соколиха, выбранное с учетом дальней видимости памятника с разных сторон» [6]. Это масштабная скульптурная композиция увековечила подвиг князя Александра Невского и его дружины.

Центральное место в скульптурной композиции отведено князю Александру Невскому. Авторы изобразили сидящего на коне князя Александра, устремленного на запад, откуда и наступали шведские войска и рыцари тевтонского ордена. Александр Невский окружен ратниками: «В композицию включены медные прапора, которые свидетельствуют об участии в битве псковских, новгородских, владимирских и суздальских воинов» [2]. Щиты в руках дружинников символизируют единство Новгорода, Пскова, Владимира и Суздаля. В скульптурной композиции изображены разные слои населения Древней Руси, принимавшие участие в историческом сражении:

- боярин (слева от князя Александра),
- ремесленник,
- могучий витязь и
- коленопреклоненный селянин в лаптях, холщовой рубахе и с топором в руках.

Лица изображенных людей имеют черты славянской внешности, а оружие и доспехи (кольчуга, наручи, шлем) декорированы древне-псковскими орнаментальными мотивами. Отливка деталей и монтаж монумента выполнен комбинатом ВХПО имени Е. В. Вучетича при Минкульте СССР.

Монумент «Ледовое побоище» на горе Соколиха (Псков) – олицетворение мужества, патриотизма, духовной общности русского народа и неделимости Древней Руси.

Литература

1. *Балашихинский, Н.* Благоверный князь Александр Невский в памятниках иконографии // *Азбука веры : православный церковный календарь* : [сайт]. – 2017. – URL: <https://azbyka.ru/days/p-blagovernyj-knjaz-aleksandr-nevskij-v-pamjatnikah-ikonografii> (дата обращения: 16.11.2021).

2. *Ледовое побоище 5 апреля 1242 года* // Централизованная библиотечная система города Пскова : [сайт]. – 2019. – URL: <https://bibliopskov.ru/ledovoe.htm> (дата обращения: 20.11.2021).

3. *Бегунов, Ю. К.* Александр Невский / Ю. К. Бегунов. – Москва : Молодая гвардия, 2003. – 73 с.

4. *Клепинин, Н. А.* Святой благоверный великий князь Александр Невский / Н. А. Клепинин. – Москва : О-во сохранения лит. наследия ; Ульяновск : Ульяновский дом печати – Филиал Первой образцовой типографии, 2013. – 317 с.

5. *Битва на Чудском озере* // Государственное бюджетное учреждение культуры Краснодарского края «Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник им. Е. Д. Фелицына» : [официальный сайт]. – 2021. – URL: <https://felicina.ru/nauka/bitva-na-chudskom-ozere/> (дата обращения: 20.11.2021).

УДК 7.046.3:246:725.945.2

В. С. Юрлова

Санкт–Петербург, Россия

Санкт–Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Художественное оформление главного храма Вооруженных Сил Российской Федерации

Данная статья освещает художественное убранство главного храма Вооруженных Сил Российской Федерации, построенного в 2020 году. В ходе работы выявлен синтез традиций оформления православных храмов с современными тенденциями. Проанализированы материалы, использованные для отделки храма. Описаны композиция расположения росписей и мозаик, а также их сюжеты. Описана главная икона храма «Спас Нерукотворный».

Ключевые слова: храм, мозаика, фреска, икона, православие, главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации

Viktoriya S. Yurlova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Decoration of the main temple of the Armed Forces of the Russian Federation

This article covers the artistic decoration of the main temple of the Armed Forces of the Russian Federation, built in 2018. In the course of the work, a synthesis of the traditions of decorating Orthodox churches with modern trends was revealed. The materials used for the decoration of the temple are analyzed. The composition of the arrangement of murals and mosaics, as well as their plots, is described. The main icon of the "Savior Not Made by Hands" church is described.

Keywords: temple, mosaic, fresco, icon, Orthodoxy, the main temple of the Armed Forces of the Russian Federation

Главный храм Вооруженных Сил России – это архитектурный и духовный памятник, построенный на территории парка «Патриот» в Одинцовском округе Московской области в честь Воскресения Христова. Он посвящен победе советской армии над фашистскими захватчиками в Великой Отечественной войне. Однако замысел создания данного памятника включает в себя не только это конкретное историческое событие, но и отражение всех самых значимых моментов военной истории России. Процесс строительства храма был завершен 9 мая 2020 года, освещение и божественная литургия были проведены 14 июня 2020 года.

Данный исторический памятник очень интересен с точки зрения архитектурного и художественного оформления, так как в каждую деталь храма заложен глубокий символизм. К примеру, его пропорции соответствуют значимым датам и цифрам из истории России. Высота звонницы, которая составляет 75 метров, соответствует 75 годам после победы в Великой Отечественной войне; диаметры малого и большого куполов (14,18 метров и 22,43 метра) – продолжительности войны и времени подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии (1418 дней и ночей и 22 часа и 43 минуты) и так далее [1].

Архитектором изучаемого храма является Д. М. Смирнов. По его словам, преобладающий стиль в главном храме Вооруженных Сил России – церковный ар-деко. Черты этого исторического этапа развития церковной архитектуры в России не были использованы в памятниках тогда в результате того, что христианская культура и Церковь в целом подверглась гонениям со стороны советских властей. Церковная архитектура не развивалась в положенное ей время, поэтому такой стиль храма здесь является «пропущенным кирпичиком, укрепляющим и примиряющим фундамент нашей страны» сейчас [4].

Однако по поводу рациональности применения элементов именно такой стилистики художественного оформления в данном храме ведутся споры, ведь ар-деко мало применялся в церковных постройках в истории архитектуры вообще. Фактически убранство храма является соединением разных стилей, то есть эклектикой. Базовая конструкция храма принадлежит к монументальному русско-византийскому стилю, а также расположение сюжетов мозаик и различных ритуальных элементов соответствует исконно русско-византийскому канону.

Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации имеет 5 куполов и 5 престолов, своды и купола украшены прочными стеклами с витражами, которые включают в себя воинские знамена, гербы, военные награды. Использование витражей не является каноничным для оформления русской православной церкви, однако для готического храма характерно их наличие. Возможно, именно это послужило вдохновением для дизайнеров – оформителей новейшего храма Вооруженных Сил России.

С другой стороны, на вопрос, почему были нарушены установленные веками каноны оформления русских православных церквей, можно дать еще один ответ, логичный с технической точки зрения. Исходя из климатических особенностей России, ранее невозможно было использовать витражи в храмовом оформлении, ведь от сильного мороза и холода они могли быть повреждены или просто лопнуть. Между тем, знания и навыки российских художников – монументалистов стремительно развивались при работе с витражами, хорошим примером может являться освоение техники «фьюзинг». Не применить их способности в новейшем храме было бы несправедливо, так как сейчас материалы и новейшие технологии позволяют противостоять суровой погоде и сохранять витражные композиции в целостности и сохранности.

Купола храма выполнены в виде шлема Александра Невского и направлены вверх, будто баллистические ракеты. Они также являются неким символом военной мощи, на них можно наблюдать изображения архангела Михаила и аббревиатуры «ГХВС» – главный храм Вооруженных Сил. В основе конструкций куполов и крестов – алюминий. Под главным куполом располагается самое большое изображение Спаса Нерукотворного во всем мире, выполненное в мозаике.

Символизм пронизывает каждую частичку данного храма, поэтому и материалы, которые использовались при его построении и украшении имеют определенный смысл. Главные фасады сделаны из натурального камня, скульптуры выполнены из бронзы. Эти материалы несут в себе определенное значение, так как одна из концепций храма – тело мощного, прочного война, непробиваемого словно камень и бронза. Другая концепция – это создание храма, подобного переносному, который использовался на поле боя, поэтому цвет камня – хаки, цвет военной формы и шатров.

Для создания крылец, ступеней и различных деталей храма также были использованы не простые материалы, а чугунные фашистские орудия и переплавленные части вражеских танков. Кроме того, особые материалы и технологии применялись и при создании главной иконы храма «Спас Нерукотворный». Она написана на досках из орудийного лафета чугунной пушки 1720 года, которую вытащили с самого дна Невы. Доски соединены прикладами винтовок, которые советские солдаты использовали в вооруженных столкновениях в Великой Отечественной войне. Иконописец применял в процессе ее создания старинные технологии и материалы – паволоку, яичную темперу, левкас, сусальное золото и так далее, как истинные древнерусские иконописцы. В основе оклада главной иконы – серебро, в которое вручную внедрены 60 драгоценных камней (сердолик и малахит). На латунных пластинах, которые покрывают киот, можно увидеть исторические сцены сражений (ил. 1) [2].

В иконостасе насчитывается 431 драгоценный и полудрагоценный камень, это число также неслучайно – столько дивизий участвовало в Великой Отечественной войне. Символичны и цвета камней, из которых состоит внутреннее убранство. Определенный цвет соответствует конкретному роду войск. Приделы храмов также посвящены святым – покровителям определенных войск: пророку Илье, защитнику ВДВ и Воздушно–космических сил, великомученице Варваре, покровительствующей Ракетным войскам, Александру Невскому, защитнику сухопутных войск и так далее.

Собор состоит из двух частей: верхнего и нижнего храмов. Верхний храм полностью выполнен из бронзы и меди. При входе в него, первое, что видит посетитель, – чугунный пол, который заключает в себя частички, символизирующие победу в войне, иконостас, выполненный также из бронзы и меди в технике гальванопластики, а также огромную медную позолоченную скульптуру парящего над землей Христа, символизирующую сцену Воскрешения (ил. 2) [3]. Может создаться впечатление, что в храме слишком темно из-за небольшого освещения и темной цветовой гаммы.



Ил. 1. Икона «Спас Нерукотворный» в главном храме Вооруженных Сил Российской Федерации



Ил. 2. Скульптура «Воскрешение Христа». Даши Намдаков, главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации

Внутреннее убранство нового храма поистине уникально – ни в одном храме до этого не было символики советской армии. К примеру, полукруглая мозаика Богородица с Младенцем располагается в западной части храма. Автором данного произведения является В. И Нестеренко, художник, участвовавший в восстановлении внутреннего убранства храма Христа Спасителя в Москве. Ее поза напоминает зрителю образ культовой скульптуры «Родина – мать зовет!» (ил. 3). Впервые за всю историю в православных мозаиках можно увидеть сюжеты воинов XX века с участием советских воинов, чьи костюмы также включают элементы, характерные для Советского Союза (ил. 4). Такое решение не могло остаться без внимания СМИ и общественности и было объяснено тем, что вся советская символика находится внизу, на земле. Остальные христианские сюжеты, значения – это то, что главенствует над земным, материальным, а потому является основополагающим в композиции храмового интерьера.



Ил. 3. «Пресвятая Богородица – Заступница Земли Русской». Василий Нестеренко, гл. храм ВС РФ



Ил. 4. Мозаика, посвященная советским воинам в главном храме Вооруженных Сил Российской Федерации

Также можно видеть сюжеты и других войн – нашествие Тамерлана, бои с французами 1812 года и так далее. Все эти события располагаются в

тимпанах верхнего храма: 14 сюжетов, которые охватывают военную историю от князя Владимира до Великой Отечественной войны.

Убранство нижнего храма посвящено историческому прошлому Древней Руси, в частности, святому князю Владимиру. Здесь преобладает бело-голубая палитра цветов на большом количестве изразцов, ссылающихся на технику росписи гжель. Сюжеты мозаик – это самые важные исторические события в истории христианства (в частности в истории русского православия): крещение князя Владимира, крещение Руси, крещение Христа. На полу можно увидеть орнаменты в стиле флорентийских мозаик с вставками из латуни. Здесь же, в нижнем храме располагаются купели для младенцев и взрослых. Нижний храм не сильно освещен, поэтому в нем царит атмосфера таинства.

Таким образом, было освещено внутреннее убранство Главного храма Вооруженных Сил России, проанализирован символизм пропорций строения, а также значение используемых материалов. Был выявлен синтез старейших канонов художественного оформления интерьера русских православных церквей с новейшими методами создания храмовых художественных элементов. Художественное оформление данного храма поистине уникально для России и мира в целом. Впечатляют не только технологии и масштабы сооружения, но и краткие сроки его построения – всего два года. Важно подчеркнуть, что такой высокой скорости качественной работы не было бы без использования новых технологий – гальванопластики в большом масштабе, предварительного создания 3D макетов и 3D моделей, использования стеклопакетов и прочных специальных алюминиевых конструкций при работе с витражами, техники «фьюзинг», применения силиконовых форм при работе с резьбой на металле, а также специального оборудования для масштабной резьбы по дереву и так далее.

Научный руководитель – доцент Н. Я. Шкандрий

Литература

1. *Гаврилов, Ю.* Минобороны завершило строительство Главного храма Вооруженных сил / Ю. Гаврилов // Российская Газета : [сайт]. – 2020. – 9 мая. – URL: <https://rg.ru/2020/05/09/reg-cfo/minoborony-zavershilo-stroitelstvo-glavnogo-hrama-vooruzhennyh-sil.html> (дата обращения: 15.11.2021).
2. *Главный храм Вооруженных Сил России* // Вестник войск РХБ защиты. – 2020. – Т. 4, № 2. – С. 189.
3. *Главный храм Вооруженных Сил России* : [сайт]. – URL: <https://hram.mil.ru/> (дата обращения: 15.11.2021).
4. *Котломанов, А. О.* Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации и новое православное искусство : проблема стиля / А. О. Котломанов // Гуманитарный научный вестник. – 2020. – № 7. – С. 199-208.

УДК 738.5:75.052:725.4(470.331)

М. Е. Иванова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Мозаичное оформление завода «Красный Май»: к вопросу сохранности монументальных советских мозаик в современности

В поселке Красномайский Тверской области на бывшем стекольном заводе сохранилась мозаика с портретом М. В. Ломоносова. Автор статьи принял участие в экспедиции по спасению произведения, организованной кафедрой монументального искусства СПбГУПТД. Проблема сохранения культурно-художественного наследия советской эпохи – одна из самых острых.

Ключевые слова: мозаика из стекла, завод «Красный Май», М. В. Ломоносов, технология создания мозаики, сохранение культурного наследия

Mariya Ye. Ivanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Mosaic design of the «Red May» plant: on the issue of preservation monumental Soviet mosaics in modern times

In the village of Krasnomaisky, Tver Region, a mosaic with a portrait of M.V. Lomonosov has been preserved at a former glass factory. The author of the article took part in an expedition to save the work, organized by the Department of Monumental Art of St. Petersburg State University of Fine Arts. The problem of preserving the cultural and artistic heritage of the Soviet era is one of the most acute.

Keywords: glass mosaic, Krasny May factory, M. V. Lomonosov, mosaic creation technology, preservation of cultural heritage

Монументальное искусство многогранно. К нему относят мемориальные скульптурные композиции, живописные и мозаичные панно, декоративное убранство зданий, витражи. Во времена Советского Союза фасады зданий часто украшались мозаиками. Монументальные панно до сих пор сохранились во многих городах.

Мозаичное наследие СССР велико, но многие произведения находятся под угрозой разрушения. Сейчас некоторые здания советского времени, на которых находятся мозаики, подвержены сносу.

В качестве объекта исследования рассмотрим мозаику с портретом Ломоносова, находящуюся на территории завода «Красный Май» в поселке Красномайский Тверской области.

Стекольный завод «Красный Май» был одним из крупнейших в стране, он был основан в 1859 г. как химическое предприятие (ил.1). Позже завод был куплен вышневолоцким купцом А. В. Болотиным. Выпускалась различная стеклянная посуда из цветного стекла. В 1940-е гг. очень важный период в истории завода, когда с честью был выполнен первый правительственный заказ на изготовление рубинового стекла для кремлевских звезд. В 2001 г. стекольный завод «Красный Май» был закрыт. На сегодняшний день завод находится в заброшенном и разрушенном состоянии.

Поэтому целью данной работы является изучить мозаичное панно «Ломоносов» (ил. 2), находящееся на заводе «Красный Май», и на его примере определить возможные технологические нарушения, которые влияют на степень сохранности произведения.



Ил. 1. Стекольный завод «Красный Май»



Ил. 2. Мозаичное панно «Ломоносов» на территории стекольного завода «Красный Май»

Для изучения мозаичного оформления необходимо провести обследование мозаичного панно «Ломоносов», расположенного на территории (ил. 3) стекольного завода «Красный Май» – определить внешние параметры, нарушение технологий и общее состояние мозаики.

В октябре 2020 г. была совершена поездка на стекольный завод от кафедры монументального искусства СПбГУПТД с целью демонтировать и изучить сохранившееся мозаичное панно «Ломоносов». Но из-за нарушения технологии, мозаичную работу транспортировать не удалось.

В ходе исследования были выявлены параметры мозаики – 170/150 см; состояние мозаики в целом внешне удовлетворительное, по периметру овала проходит глубокая трещина, есть небольшие высыпания тессер по краям. Тессеры обработаны слабо и держатся в цементном слое в основном за счет достаточно широкого шва между гравюрами.



Ил. 3. Фрагмент стены, на котором расположено мозаичное панно «Ломоносов» на территории стекольного завода «Красный Май»

При вскрытии торцевой части панно установили, что мозаичное панно представляет собой цельный железобетонный блок толщиной около 5 см. Армирующая сетка в блоке отсутствует, по периметру блока заложена арматура, по линии которой и проходит трещина. Очевидно обширное отслоение верхнего слоя цемента с мозаикой от основной части блока. При сносе здания завода, вероятно, вибрация сломала мозаику изнутри и слои цемента дали трещину.

Данная мозаика сделана обратным способом набора, то есть, когда сначала закладывается изображение мозаики, а потом заливается цементным раствором в два слоя. Вероятно, на мозаичном панно «Ломоносов» первый слой был передержан и сильно застыл, поэтому адгезия со вторым слоем цемента не произошла. А отсутствие армирующей сетки еще больше усугубило скрепление.

При этом основная часть блока сцеплена с несущей стеной чрезвычайно плотно, что значительно усложняет демонтаж и сохранение панно, так как существует высокий риск обрушения отслоившейся части.

Портрет М. В. Ломоносова был выложен из стеклистой смальты, которую, вероятно, сделали на этом заводе. Однако, по своим внешним качествам и физическим свойствам материал мозаики чрезвычайно схож с современными стеклистыми смальтами, что открывает широкие возможности для реставрации мозаичного панно.

Мозаика – прочное и долговечное произведение, но несоблюдение технологий и правильного монтажа может значительно сократить срок ее сохранности. Поэтому важно рассмотреть нарушения технологий при монтаже панно в стену, различные типы грунтов, способы набора и уникальность материалов.

Однако, это не единственный фактор, влияющий на сохранность монументальных мозаик. Главным заказчиком и потребителем искусства советской эпохи было государство. Оно рассматривало культуру как средство агитации и пропаганды. Приоритет был отдан монументальному искусству, поскольку оно было способно влиять на массы.

На мой взгляд, на сегодняшний день государство мало заинтересованно в охране мозаичных памятников, которые находятся под угрозой разрушения.

Даже до расформирования Советского Союза данная проблема была актуальна. В 1955 г. Хрущев провозгласил борьбу с архитектурными излишествами. Главными в строительстве становились индустриальные методы и типовое проектирование, что позволяло повышать темпы строительства и экономичность. Хрущев считал, что архитектура – это строительство, а не искусство. С потерей заинтересованности к оформлению зданий, мозаики стали меньше контролироваться с идеологической точки зрения.

Монументальное искусство тесно связано с архитектурой, поэтому часто разделяет печальную судьбу зданий. Естественно, что все мозаичные произведения сохранить невозможно, поскольку каждая мозаика должна быть оценена на государственном уровне. Также для многих монументальных работ составляет трудность найти подходящее помещение для экспонирования, ведь некоторые мозаики могут достигать огромных размеров. Часто мозаики невозможно подлинно отреставрировать, поскольку материалы могут быть утрачены, и происходит замена другими видами камня или смальты.

До настоящего момента изучением вопроса сохранности мозаик занимались такие выдающиеся художники, как Павловский С. А., Толстой В. П и другие.

В ходе изучения вопроса они написали книги: «Материалы и техника монументально-декоративного искусства» [1], где автор подробно описывает технологию различных монументальных техник, и «Советская монументальная живопись» [4], в которой изучается развитие советской мозаики.

Павловский С. А. в своем труде говорит о важности двух составляющих выполнения монументального полотна: 1) пластические свойства материала и 2) его технология. Автор утверждает, что «незнание технологий ведет к преждевременному разрушению произведения» [1]. Поскольку произведения монументально-декоративного искусства рассчитаны на длительный период существования и подвержены климатическим условиям, то «вопросы технологий не всегда могут решаться художником «на глазок»».

Каждый эксперимент художника с материалом или грунтом должен быть научно обоснован и опираться на технические нормы, так как сохранность монументальных объектов – дело государственного уровня, но и сам художник несет ответственность за свое произведение.

Также автор обращает внимание на важность пластичности грунта. В практике ранних советских мозаик чаще всего использовался цементный состав грунта на песке, в состав которого в качестве пластификатора добавлялся трепел.

Поэтому фундаментом сохранности монументальных картин является правильно выполненная технология, исследование климатических и внешних влияний, будь это мозаика, витраж или роспись.

В книге Толстого В. П. описываются внешние воздействия, которые повлияли на облик мозаичного оформления станций метро Автозаводская-Новокузнецкая. «Недостатком этих мозаик является их невыразительный, мрачноватый колорит. На светло-серой поверхности мраморных стен эти мозаичные панно выглядят темными «заплатами»» [4].

Вероятно, темнота колорита появилась из-за проникновения в швы мозаики тончайшей металлической пыли, «образующейся от снашивающихся в процессе эксплуатации рельсов».

Если мозаика расположена в метро, то необходимо облицовывать поверхность мозаики и швы мозаики сводить к минимуму. В таком случае проникновение пыли и грязи будет наименьшим.

Можно сделать вывод, что вопрос сохранности советских монументальных мозаик в настоящее время носит острый характер. Несоблюдение технологий, несомненно, влияет на долговечность произведений, но чаще встречаются примеры, когда мозаичные произведения оказываются под угрозой уничтожения. Люди, заинтересованные данной темой, делятся такими случаями в социальных сетях. И мы можем увидеть, как фасады, оформленные мозаиками, становятся частью магазинов, торговых центров или сносятся полностью. Но тут возникает другой вопрос – о сохранении истории в целом.

Литература

1. Павловский, С. А. Материалы и техника монументально-декоративного искусства : из опыта эксперим. работ моск. художников монументалистов / науч. редакция канд. искусствоведения М. А. Некрасовой. – Москва : Сов. художник, 1975. – 193 с.

2. Валериус, С. С. Монументальная живопись : соврем. пробл. / С. С. Валериус. – Москва : Искусство, 1979. – 88 с.

3. Воейкова, И. Н. Монументалисты Советской России / И. Н. Воейкова. – Ленинград : Художник РСФСР, 1980.

4. Толстой, В. П. Советская монументальная живопись / В. П. Толстой. – Москва : Искусство, 1958. – 304 с.

УДК 75.052:738.5(47+57)"1950/1980"

Е. К. Максимова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Космос в советском монументальном искусстве как знаковая черта культуры 50–80-х годов XX века: к постановке вопроса

Статья посвящена вопросу изучения образов космоса, которые использовались советскими художниками для создания произведений монументального искусства. Анализируются особенности и принципы изображения тех или иных элементов в композиции, связанных с темой космоса, а также человека в нём.

Ключевые слова: тема космоса в живописи, монументальное искусство, культура советского периода, мозаика, образ космоса

Ekaterina K. Maksimova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technology and Design

Space in Soviet monumental art as an iconic feature of the culture of the 1950s-1980s: to the formulation of the question

The article is devoted to the issue of studying the images of space, which were used by Soviet artists to create works of monumental art. The features and principles of depicting certain elements in the composition related to the theme of space, as well as the person in it, are analyzed.

Keywords: theme of space in painting, monumental art, culture of the Soviet period, mosaic, image of space

Цель исследования: изучить образы космоса, которые использовались советскими монументалистами в своих работах. Для этого в рамках данного этапа исследования были поставлены задачи: проследить какими приёмами решается образ человека в космическом пространстве; затем, выявить какими средствами достигается ощущение присутствия космоса, а также выяснить, какое место отведено отдельным образам: космическим телам, спутникам, и, наконец, человеку в пространстве вселенной.

В статье рассматривается материал, обозначенный временными и территориальными рамками – мозаики стран СССР 50-х–80-х годов XX в. Данный культурный пласт актуален для изучения в нынешнее время, но в основном его исследования охватывают более общие темы, связанные с советским изобразительным искусством и монументальным искусством в целом. Таковы статьи О. Тереховой [7], О. Гирфановой [3], Д. Буткевич [1]. Также изучением данной

темы занимались такие исследователи, как И. Воейкова [2], В. Лебедева [5], И. Пронина [6]. Вместе с тем, система художественных образов на тему космоса в советском монументальном искусстве – очень яркое художественное явление, заслуживающее внимательного изучения.

В статье «Образ космического» О. Тереховой [7] автором были составлены группы изображений мозаичных панно на тему космоса в России и Украине. На основе этих групп были выявлены основные черты и особенности, характеризующие данную тему. О сложности и дифференцированности в подходах к выполнению тех или иных монументальных произведений 70-х годов говорит И. Н. Воейкова в книге «Советское монументальное искусство» [2]. Также в статье О. В. Гирфановой [3] внимание акцентировано на изучении возможностей изображения космоса в творчестве мастеров искусства XX века. Важным для данной статьи стал период советского изобразительного искусства 2-й половины XX века, когда космический реализм был в приоритете посредством обращения к героическим образам эпохи. В статье Д. О. Буткевич [1] освещены вопросы периодизации такого явления отечественного художественного процесса, как «космическое искусство». В. Лебедева [5] в своём исследовании прослеживает зарождение и развитие некоторых, наиболее характерных тенденций в советском монументальном искусстве 1960-х годов, в том числе тему космоса, на примере различных произведений. В книге уделяется внимание не только большим общественным темам, но и рассматриваются небольшие, неброские работы: росписи кафе, детские сады, кинотеатры, школы.

В 1957 году произошёл запуск первого искусственного спутника Земли на орбиту, что вызвало решительный перелом в сознании художников. Образы космоса стали неотъемлемой частью обыденности советского человека, но вместе с тем космическое пространство продолжило оставаться постоянной темой для размышлений, для осмысления которой человек вновь и вновь был призван выходить за пределы привычной реальности. С освоением космоса, границы окружающего мира расширились. С чертежей и макетов конструкторских бюро космос перешёл на фасады общественных зданий. Советские монументалисты во второй половине XX века много работали в этой тематике. Бесспорно, советская мозаика на тему космоса имеет определяющее значение в советском монументальном искусстве.

В ходе изучения мозаичных панно России и Украины, был сделан вывод, что наиболее часто изображаемым космическим символом стала звезда. Это не удивительно, так как звезда была символом Советского союза. Мастера изображали её по-разному, в зависимости от замысла. Чаще всего звёзды встречаются в виде четырёхконечной или восьмиконечной фигуры неправильной формы («Земля» и «Космос» в интерьере ДК завода тяжёлого машиностроения в Мариуполе, В. Ламах, Э. Котков, И. Литовченко). Иногда это небесное тело изображалось максимально похожим на пятиконечную звезду, как на флаге СССР. Тогда ей отводилось особое место на мозаике (мозаичное панно на бывшем здании фабрики «Детская книга», Москва, середина 60-х гг.; панно ДК Конструкторского бюро, Москва). Также звезду изображали в виде розы ветров, иногда в руках космонавта, как компас, указывающий ему путь («Космонавт», Юрий Королёв, Москва, 1968 г., «Человек покоряет небо» в аэропорту «Борисполь», 1965 г.,

В. Ламах, Э. Котков, И. Литовченко). Помимо этого, звёзды заполняли пространство вокруг главных элементов композиции, тем самым её уравнивая («Человек и звёзды» В. Анопова, Санкт-Петербург, 1967 г.). Поэтому звезда – не однозначный элемент. С одной стороны, это и мечтательный образ, олицетворение далёкого и светлого, и небесное тело, представляющее научный интерес, а с другой стороны – символ объединения пролетариата.

Планета стала вторым по частоте изображения элементом. В основном этот символ представляет собой просто круг или условный шар (к кругу добавляется внутренняя тень). Изображение планет всегда образное, нельзя сказать, что это некая определённая планета. Её форма – круг, часто становится ритмической основой для композиции (панно на Клубе Космонавтики, Э. Плотников, Воронеж, 1980 г.). Встречается и такое изображение, когда окружности переходят в планеты, солнце, луну, и в конце – в абстрактные декоративные пятна (мозаика в торговом центре «Меркурий» в городе Дзержинск; мозаика на фасаде медицинского училища в Уфе).

Спутник – ещё один образ космоса, который изображается в виде круга. Он вторит изображениям планет, но отличается от них. Обычно он находится рядом с космонавтом, часто на ладони. Движение спутника направлено либо вверх, либо вбок. Его изображение рядом с человеком говорит о его искусственном и рукотворном происхождении, о близости с человеком (мозаика «Космос» в городе Зеньков, Украина). Спутники могут изображаться и отдельно от космической тематики, тем самым они замещают собой понятие космоса, а также несут в себе смысл: развитие, научный прогресс, человеческий интеллект.

Солнце в советских мозаиках выступает как традиционный символ или изображается на мозаиках, рассчитанных для детей («Земля», Дворец пионеров, Москва, 1962 г.). Чаще всего солнце изображали условным, как на детском рисунке – круг и отходящие лучи. На панно с научным посылом солнце практически никогда не изображалось. Этот символ можно назвать связующим для панно, где художник хочет совместить народные мотивы с темой научного прогресса («Связь», Дом связи, Мариуполь; мозаика на здании филармонии в Учалы, Республика Башкортостан).

Образы космоса меняются и преобразуются в зависимости от контекста панно. В то же время добавление дополнительных образов космоса может поменять общий посыл, настроение и композицию. Несмотря на общую романтическую окрашенность эмоционального фона вокруг проблем космоса в середине XX века, в основном, работы выполнялись на заказ со стороны государства. Это было так называемое «худфондовское» монументальное искусство. Направление называлось так потому, что госзаказ проводился через Художественные фонды СССР: худфонды были фактически производственными отделами при соответствующих Союзах художников. Таким образом, монументалисты чаще всего изображали будни тружеников советского космоса. Рабочий изображался как строитель будущего. Освоение космического пространства было результатом и его труда. Если рабочие изображались совместно с космонавтами, то все они походили друг на друга: атлетическое телосложение, нахмуренные брови, сжатый рот. За спиной рабочего может быть изображён не только космос, но и заводы, и города, при этом лицо его

неизменное. Небесные тела вокруг рабочих изображаются редко, обычно рядом бывают ракеты или спутники («Горжество Социализма», К. Б. Воеводин, 1970 г.). Учёные выступают в качестве организаторов процесса покорения космоса. Мозаики с учёными повествуют о подготовке к полёту в космос или об истории его освоения. Обычно их атрибуты – белая одежда и очки. Учёные изображаются наравне с космонавтами и рабочими. Художники не стремятся выделить главного из них, так как освоение космоса – их общий труд («Наука» на фасаде НИИ «Сапфир», В. Гулов, Б. Казаков, Я. Скрипков, С. Тер-Григорян, 1986 г.).

Женщина на мозаиках, посвящённых космосу, редко изображается в одиночестве, но иногда выступает в роли космонавта. Чаще всего женщина появляется в многофигурных композициях среди учёных – её коллег. Также женщина может олицетворять собой народность и традиции, тогда её изображают в народном костюме. Часто встречается изображение женщины с ребёнком, как символ нового начала, чем тогда являлось изучение космоса («Утро космической эры», С. А. Павловский, станция метро Добрынинская, Москва, 1967 г.). Женщина и космонавт никогда не изображались как пара. Даже если между ними прослеживается романтический мотив, космонавт обычно изображён в стороне или летящим сверху.

Таким образом, космос в советском монументальном искусстве является характерной чертой культуры 50–80-х годов XX века. Художники-монументалисты плодотворно работали на эту тему: воспевали своими произведениями тружеников космоса, новые технологии и романтику дальних горизонтов, которые людям еще предстояло покорить. И советская мозаика – тот знаковый фрагмент культуры, который достался нам в наследие.

Литература

1. *Буткевич, Д. О.* Космическое искусство. Советский Союз. Россия. С середины XX столетия до наших дней / Д. О. Буткевич // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1-2. – С. 222-228.
2. *Воейкова, И. Н.* Советское монументальное искусство / И. Н. Воейкова. – Москва : Союз художников РСФСР, 1963. – 54 с.
3. *Гирфанова, О. В.* Жанр космической живописи в творчестве художников XX века / О. В. Гирфанова // Advanced Science. – 2017. – № 3. – С. 440-448.
4. *Космос на службе мира* : Всесоюзная художественная выставка, посвященная 25-летию полета Ю. А. Гагарина : живопись. Скульптура. Графика. Плакат. Декоративно-прикладное искусство : каталог / сост. В. А. Кузина [и др.]. – Москва : Советский художник, 1986. – 44 с.
5. *Лебедева, В. Е.* Советское монументальное искусство шестидесятих годов / В. Е. Лебедева. – Москва : Наука, 1973. – 234 с.
6. *Пронина, И.* Советское монументальное искусство / И. Пронина. – Москва : Советский художник, 1986. – 220 с.
7. *Терехова, О.* Образ космического в советском монументальном искусстве / О. Терехова. – Санкт-Петербург : ВШЭ, 2016. – 128 с.

УДК 738.5:75.052(470-25)"1960/1980"

К. К. Туманина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Мозаика в декоративном убранстве зданий 1960–1980-х годов на примере города Москвы

В статье проведен анализ мозаичного декоративного убранства образцов послевоенной архитектуры Москвы 1960–1980-х годов, где важнейшим элементом убранства фасадов зданий стали мозаичные панно. На основе анализа широкого круга произведений выявлены основные варианты включения мозаичного панно или объемного мозаичного объекта в архитектурную композицию, проведена классификация тематики мозаик, выполненных монументалистами Москвы в период 1960–1980-х годов.

Ключевые слова: советский модернизм, мозаика, мозаичное панно, архитектура модернизма, монументальное искусство, художники-монументалисты

Kristina K. Tumanina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Mosaic in the decoration of buildings¹ 1950–1990s on example of the city of Moscow

The article analyzes the mosaic decorative decoration of samples of the post-war architecture of Moscow in the 1960–1980s, where mosaic panels became the most important element of the decoration of building facades. Based on the analysis of a wide range of works, the main options for including a mosaic panel or a three-dimensional mosaic object in the architectural composition are identified, the classification of the themes of mosaics made by the monumental sheets of Moscow in the period of 1960–1980s is carried out.

Keywords: Soviet modernism, mosaic, mosaic panel, architecture of modernism, monumental art, monumental artists

Наиболее распространенным типом декоративного убранства архитектурных сооружений Москвы 1960–1980-х гг. стала мозаика. Благодаря творчеству художников-монументалистов, объединенных деятельностью в сфере монументального искусства, мозаика широко распространилась в художественной практике 1950–1990-х годов. В советское время мозаика стала одним из способов декорирования городских фасадов, позволившая на при-

мере наиболее значительных произведений проследить эволюцию идеологических представлений, затрагивавших также сферу повседневной жизни, и понять те приоритеты, которые были определяющими в общественной жизни и получали непосредственное отражение в сфере культуры и искусства, где монументальной живописи принадлежало весьма важное место. Особым видом произведений, декорированных мозаикой, стали объемные средовые объекты и малые архитектурные формы, активно участвовавшие в формировании пространственной архитектурной среды.

Данная работа посвящена мозаике как способу декорирования зданий, возведенных в 1960–1980-х гг. в городе Москва, анализу технологии изготовления, а также характеристике творческой манеры авторов рассматриваемых нами мозаик, а также определению значения западноевропейского модернизма первой трети XX в. в формировании их пластического решения.

Актуальность темы и исследования определяется утратами произведений монументальной живописи и их слабой изученностью. Среди специалистов неизвестны авторы и дата создания многих памятников мозаичного искусства.

Цель статьи: изучить и дать характеристику основные мозаичных панно в декоративном убранстве зданий города Москвы.

Задачи статьи:

- раскрыть сущность, понятия и стилистические особенности мозаичного убранства зданий в Москве;
- изучить специфику мозаичного убранства зданий 1960–1980-х гг.;
- обозначить инструменты и виды мозаики в декоративном убранстве зданий города Москвы;
- определить основные варианты включения мозаичного панно или объекта объемной мозаики в архитектурную композицию;
- провести классификацию тематики мозаичных панно.

Анализ отдельных произведений в Москве позволяет обозначить основные варианты включения мозаичного панно или объемного объекта мозаики в архитектурную композицию.

Советские мозаики рассматриваемого периода нуждаются в атрибуции, учете, реставрации, демонстрации (часто их не видно в городе за рекламными щитами), охране и исследовании.

Так, например, мозаика на бывшем здании фабрики «Детская книга» по адресу ул. Сущевский Вал, д. 49 долгое время была закрыта рекламными баннерами, которые ее полностью загораживали. Последний баннер (с рекламой нижнего белья) сняли в 2013 г. после сбора подписей местными жителями.

Данную проблему наиболее полно изложила директор Института модернизма Ольга Казакова в своей статье «Лучшие советские мозаики в Москве» [3]. Отдельные здания, украшенные мозаиками, упоминаются в справочнике Б. А. Брновицкой и Н. Малинина «Москва. Архитектура советского модернизма, 1955–1991» [1].

В представленной работе были освещены проблемы, с которыми в настоящее время все чаще сталкивается мозаичное искусство Москвы. Основной проблемой является атрибуция конкретных работ. Авторы многих выдающихся мозаичных произведений, созданных в рассматриваемый период, до сих пор остаются неизвестными.

Также эту тему широко осветил режиссёр, сценарист и автор книги «Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой» Джеймс Хилл [7]. В своей книге он представил все разнообразие мозаик советского периода, которое можно увидеть в Москве. Это был важный шаг в освещении феномена, еще ждущего глубокого научного изучения. Также Д. Хилл сделал важный акцент на проблеме судеб произведений, которые стремительно исчезают из городского пространства и забываются. «Мозаики не часть советского визуального мусора, а невосполнимая историческая и художественная ценность» [1], –отмечает Анна Брновицкая.

Во время бурного строительства и реконструкции зданий судьба многих работ в Москве была незавидной. Целый ряд мозаичных произведений был утрачен. Среди них – мозаики, которые были выполнены для гостиницы «Россия» (сравнительно недавно снесенной) Владимиром Жарковым, Вадимом Кулаковым и Андреем Орловским, а также кинотеатры «Первомайский» и «Волга» с мозаикой Бориса Чернышева. К сожалению, гарантий сохранности других аналогичных образцов монументального искусства на данный момент нет.

Многие работы недоступны для широкого зрителя, так как находятся в ведомственных или частных зданиях, и сейчас даже неизвестно, существуют ли они вообще. Среди них, например, мозаика Андрея Васнецова и Николая Андропова в новой части здания газеты «Известия» на Пушкинской площади (удостоена Госпремии СССР в 1978 г.)

Игорь Пчельников в своей работе «Новое строительство в Москве и судьба произведений монументально-декоративного искусства» [6] очень подробно осветил проблему сохранения и реставрации мозаичных работ. В частности, он отмечал, насколько важно сохранять мозаичное наследие столицы.

Признать монументально-декоративные произведения объектами культурного наследия при действующих законодательных нормах чрезвычайно сложно. Хотя есть отрядные исключения, и, следовательно, возможность спасения произведений. Например, это мозаика «Исцеление человека» (ил. 2) на фасадах библиотеки второго медицинского института (авторы – Л. Г. Полищук и С. И. Щербинина), ставшая объектом культурного наследия регионального значения.

В свое время идея о том, что люди должны ходить в галереи, музеи и выставочные залы, чтобы увидеть настоящее искусство, глубоко укоренилась в сознании людей, впрочем, зачастую не позволяя им увидеть его в сооружениях, выступающих частью повседневной жизни. Художники-монументалисты хотели преодолеть этот «болезненный комплекс», ведь их произведения отличало высочайшее мастерство исполнения, связанное, в том

числе, с уверенным владением необходимыми профессиональными навыками. Широкое распространение мозаики как особого вида декоративного оформления зданий способствовало формированию в Москве группы художников-монументалистов (Андрей Васнецов, Виктор Эльконин, Николай Андронов, Владимир Фролов, Григорий Дауман, Эдуард Козубовский, Анатолий Федотов и другие). Их творчество объединяет близость художественно-образных решений и композиционно-декоративных приемов, а также общие подходы к технологии выполнения мозаик.

Особым видом произведений, декорированных мозаикой, стали объемные средовые объекты и малые архитектурные формы, активно участвовавшие в формировании пространственной среды жилых районов и фасадов зданий.

Благодаря индустриальным методам строительства количество жилых домов возросло, а сроки строительства резко сократились. Вместе с тем, возникли иные проблемы: похожести домов, а также отсутствия культурно-бытового обслуживания в новых районах. Исходя из этого, в архитектуре жилых районов был сформирован прием акцентирования одного из типовых зданий с помощью мозаичного панно.

Лаконичность форм архитектуры требует дополнения ярким цветом, пятном, и для выделения общественно значимых зданий лучше всего подходит именно мозаика. Общественные здания декорируются мозаичными панно, художественный образ и тема которых соответствуют функциональному назначению архитектурного сооружения. При этом мозаики могут отмечать вход в здание, декорировать простенки, располагаться в виде декоративных поясов, междуэтажных и подоконных вставок.

Рассмотрим мозаику «Макромир» (автор – Евгений Казарянц) над входом в московский Дом оптики на проспекте Мира. «По своему назначению мозаика воплотилась в нежную зелено-голубую композицию. Узнаваемая реальность занимает лишь центр – под планетой Земля сосредоточены разнообразные линзы и призмы, справа же и слева – мир воображаемый, который, предположительно, можно увидеть под микроскопом или же в телескоп», – отмечают А. Брновицкая и Н. Малинин [1]. Наиболее ярко подчеркивают лаконизм и простоту архитектуры модернизма мозаичные панно, занимающие обширную плоскость фасадной стены, контрастирующую своей материальностью с остекленными поверхностями. Хорошим примером мозаики данного типа является панно на здании конференц-зала Совета экономической взаимопомощи. Это композиция в серых тонах, в которой, при некотором усилии воображения, можно увидеть вспышки салюта, выполнена из фактурных бетонных элементов и натурального камня венгерскими мастерами по эскизам художника Григория Опрышко. В целом это полностью абстрактная мозаика, целиком опоясывающая невысокий цилиндрический объем конференц-зала.

Тематика произведений монументальной живописи, формирующих художественный образ зданий эпохи советского модернизма, соответствовала образной программе, утвердившейся в Советском Союзе к началу 1960-

х гг.: советская символика, тема труда, образы рабочих, тема спорта, природные мотивы и образы, стилизованные биоморфные изображения, абстрактные композиции.

В качестве одного из наиболее характерных примеров нового подхода к воплощению революционной тематики в монументальном искусстве Москвы 1960-х гг., можно назвать мозаичное панно с советской символикой. Самый яркий пример такого подхода – кинотеатр «Октябрь» в Москве на Новом Арбате, один из важнейших юбилейных проектов 1967 г. Его полностью покрытый мозаикой верхний объем дает возможность развернуть эпический рассказ о революционных событиях. Композиция грандиозной мозаики, украшающей фасад кинотеатра «Октябрь», при всей выраженной нарративности ее образного решения (традиционной для подхода к воплощению историко-революционной тематики в советском искусстве) выдержана, скорее, в стилистических координатах модернизма. Об этом свидетельствует условность в трактовке героев композиции и ее асимметричный характер. Он не предполагает единственной возможной точки, с которой воспринимается этот ансамбль, но создает при этом общее впечатление мощного революционного порыва и целеустремленного движения, буквально пронизывающего всю плоскость фасада.

В целом в рассматриваемый период московскими художниками-монументалистами была выработана определенная технология выполнения монументальных мозаичных панно. Чаще всего применялась техника прямого набора отдельных фрагментов мозаики. Мозаика максимально гладко выкладывалась в мастерской на квадратные плиты основы, которые уже готовыми монтировались на фасаде. Следы рукотворности при таком методе исполнения практически исчезают, глаз внимательного зрителя может различить лишь швы между квадратами мозаичных «панелей».

Таким образом, столичные художники, объединенные работой в сфере монументального искусства, в 1960–1980-х гг. создали произведения, которые придавали индивидуальность и образность типизированной застройке Москвы. Выработанные ими определенные общие приемы, связанные с технико-технологическими особенностями выполнения мозаик, а также со спецификой художественно-образного и композиционно-декоративного решения, позволяют сделать вывод о том, что опыт сложившейся в столице школы монументальной живописи в 1960–1980-х гг. был связан, в том числе, с освоением и постепенным введением определенных принципов пластического решения западноевропейского модернизма. При этом выявление конкретных направлений, оказавших прямое влияние на московских монументалистов, представляется весьма проблематичным – скорее, речь идет о поиске различных путей преодоления того варианта организации мозаичного убранства в общественных сооружениях в середине 1950-х гг., который стал своеобразным синтезом тех стилистических тенденций, которые были укоренены в классической традиции, но практически не затрагивали при этом открытия новаторского зарубежного и отечественного искусства начала XX в.

Литература

1. *Броновицкая, А.* Москва : архитектура советского модернизма, 1955-1991: справочник-путеводитель / А. Броновицкая, Н. Малинин, О. Казакова. – Москва : Музей современного искусства "Гараж" [и др.], 2016. – 327 с.
2. *Иконников, А. В.* Архитектура XX века : утопии и реальность : в 2 томах. Т. 2 / под ред. А. Д. Кудрявцевой. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002.
3. *Казакова, О.* Лучшие советские мозаики в Москве / О. Казакова // The Village : [сайт]. – URL: https://www.the-village.ru/city/the-village-guide/304567-best_mosaics (дата обращения: 16.11.2021).
4. *Мелькова, Т. П.* Монументальная живопись 60-х годов советского периода / Т. П. Мелькова // Искусство и диалог культур: сб. науч. трудов / под ред. С. В. Анчукова, Т. В. Горбуновой. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012.
5. *Пронина, И.* // Советское монументальное искусство : сб. статей. – Москва : Советский художник, 1976.
6. *Пчельников, И.* Новое строительство в Москве и судьба произведений монументально-декоративного искусства / И. Пчельников // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2006. – № 1 (42). – С. 68-71.
7. *Хилл, Дж.* Монументальная мозаика Москвы : между утопией и пропагандой : 1926–1991 / фот. Джеймс Хилл; сост. А. Петрова. – Москва : Бомбора [и др.], 2020. – 320 с.

УДК 7.037.3(=161.1)

Ю. С. Тихонова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Эстетика и художественная практика русского футуризма.
Обзор нового течения в авангардном искусстве**

Начало XX века можно охарактеризовать, как период появления разнообразных течений во всех сферах искусства. Одним из таких направлений стал футуризм. Появившись в Италии, оно также стало популярным в России в 1910–1911 годах. Последователи нового течения создавали не только картины, но огромное количество литературных произведений, перформансов, инсталляций и театральных постановок. Их творчество и вклад в мировое искусство и будут рассмотрены в данной статье.

Ключевые слова: футуризм, живопись, искусство, авангард, Италия, Маринетти, Россия, тоталитаризм, технологический прорыв, революция

Julia S. Tikhonova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**Aesthetics and artistic practice of Russian futurism.
Review of a new trend in avant-garde art**

The beginning of the twentieth century can be described as a period of the emergence of various trends in all spheres of art. One of these trends was futurism. Having appeared in Italy, it also became popular in Russia in 1910–1911. Followers of the new trend created not only paintings, but a huge number of literary works, performances, installations and theatrical productions. Their work and contribution to world art will be discussed in this article.

Keywords: futurism, painting, art, avant-garde, Italy, Marinetti, Russia, totalitarianism, technological breakthrough, revolution

Прорыв футуристов к свободному творению новых форм, способных выразить существо грядущего искусства и жизнеустройства, породил немало новаторских идей и значительных достижений в литературе, живописи, музыке, театре.

Начало XX века стало переломным в истории России. Революция гремела не только на улицах, но и в мастерских художников, создававших новую утопию. В это время появилось множество направлений, одним из которых являлся футуризм. В отличие от других направлений авангарда,

русский футуризм не стал известен за рубежом, однако оставил неизгладимый отпечаток в русском искусстве прошлого столетия [1].

Целью данной статьи является изучить особенности русского футуризма, его истоки, а также найти причины его самобытности и отличительные характеристики от итальянских представителей.

Задачи определяются целью и формулируются следующим образом:

- познакомиться с истоками итальянского и русского футуризма, их связью с тоталитарным режимом, социально-экономическими условиями и ключевыми характеристиками;

- провести общий обзор русского футуризма – нового течения в авангардном искусстве, его эстетики и художественной практики;

- изучить манифест Ф. Т. Маринетти и представителей русского футуризма;

- проанализировать творчество русских художников – футуристов и современников данного периода;

- выявить причину заката данного течения.

С ускоренным развитием техники и технологий в обществе все более значимый характер приобретают проблемы современности – проблемы техники и индустриальных городов, как центра технической цивилизации. Ценностное осмысление проблем находилось во внимании футуризма, но в итальянском и русском футуризме присутствовали значительные различия, обусловленные множеством причин.

Итальянский и русский футуризм. С ускоренным развитием техники и технологий все более значимыми становятся современные проблемы общества. Интерпретация значения проблем лежала в основе футуризма. Итальянское и русское виденье имело существенные различия по многим причинам.

Родиной футуризма считается Италия, а отцом является Ф. Т. Маринетти (ил. 1). Этот регион существовал, как огромный «антикварный рынок», и футуристы хотели избавиться от «полчищ музеев, в которых он был похоронен» [1]. Придуманное Ф. Т. Маринетти название «футуризм» отражало его мнение о традиции и творческой свободе – неприятие статичного и нерелевантного искусства прошлого, отмечавшего перемены, оригинальность и новаторство будущего. Итальянские футуристы пытались освободить Италию от веса ее прошлого, избавиться от затхлых музеев и возродить новое искусство. Сам Ф. Т. Маринетти восхвалял насилие и конфликты и призывал к полному отказу от культурных, социальных и политических ценностей и уничтожению культурных институтов, таких как музеи и библиотеки. «Манифест был страстно помпезен, его тон был агрессивным и воспалительным и был направлен на провоцирование общественного гнева и удивления, споров и общего внимания» [2].

В отличие от западного, русский футуризм был мало известен. Однако внес огромный вклад в художественный мир XX века, повлияв не только на живопись, но и театр, поэзию, общественную жизнь. «Люди будущего» или,

как называл В. Хлебников «Будетляне», переняв идеи Ф. Т. Маринетти, преобразили их, тем самым придав русскому футуризму уникальность и самобытность. Подобно другим модернистским течениям футуризм был неоднороден. Наибольшей последовательностью и бескомпромиссностью в футуристическом движении отличались кубофутуристы.

Социально-психологическую опору нового течения составили настроения новых для России социальных слоев – радикального студенчества, люмпен-пролетариата, вообще людей городской улицы. Из всех течений модернизма футуризм выделяется именно определенностью своего социального лица.

Русский футуризм возник независимо от итальянского на рубеже 1900–1910-х и впервые публично заявил о себе в 1910 году, когда вышел в свет первый футуристический сборник «Садок судей» (авторами сборника были Д. Бурлюк, В. Хлебников и В. Каменский). Он была напечатан на обратной стороне обоев – «на шкурах буржуазных жилищ» [3]. Заглавие было истолковано так: поэты будущего все еще находятся в этой книге, как в саду, но скоро их стихи разойдутся и станут судьями нового поэтического вкуса. В отличие от своих итальянских коллег у русских футуристов не возникало проблем с единым стилем. Многие художники были также писателями, поэтами, музыкантами.

Сопоставление итальянского и русского футуризма. Бесспорно, манифесты футуристов в России пришли на подготовленную почву, однако не являлись единственными источниками, из которых выросло новое искусство [4]. В значительной степени основу русского футуризма подготавливала оппозиция в лице символистов. Темы города, будущего, скорости и хаоса, разрыва с прошлым и создание чего-то нового – все это стало наблюдаться в творчестве поэтов и художников еще до появления манифеста Ф. Т. Маринетти. Это подчеркивает обособленность русского футуризма. Футуристы не только выросли в атмосфере символизма, но и имели много связей с европейской культурой. Именно широкий историко-художественный контекст, возникший в русском футуризме, определил его неповторимый облик. Если футуризм в Италии был представлен небольшой группой Ф. Т. Маринетти, в других странах, почти исчерпавших себя, литературными достижениями, то термин «русский футуризм» включал в себя множество течений, начиная от кубофутуристов и заканчивая лучистами близкими к экспрессионизму.

Русские футуристы не представлялись, как единое общество единомышленников. Чрезвычайная интенсивность новаторских идей, желание удивить публику и тем самым превзойти оппонента, определяли накал взаимной критики, чуть ли не превосходящей полемику с символистами. Это приводило к тому, что манифесты русских футуристов лишь закрепляли их противоборство [8]. В то же время, для Ф. Т. Маринетти манифесты воспринимались, как еще один род искусства и не более (ил. 2).

Восприятие технологического прорыва у русских и итальянских футуристов также отличалось и часто имело диаметрально

противоположное идеологическое понимание. Итальянцы оценили технику исключительно в положительном ключе. В этом виделась главная цель жизни современного поколения, пытающегося создать новую реальность в другой стране. Они пытались создать новый мир за счет передовой промышленности и технологий. Искусство служило «защитой» для души фабрик и заводов. Они провозглашали новую идею мира, которая циркулирует в современной жизни идею механической красоты. Эстетика будущего у итальянских творцов вызвала презрительное отношение к животному миру и душе человека, как целостному явлению [7].



Ил. 1. Филиппо Томмазо Маринетти



Ил. 2. Манифест Футуризма

Они объяснили, что человеческие страдания не должны быть более интересными, чем погружение в механический мертвый мир, который утверждал красоту неживых искусственных конструкций. Оценочные подходы к технике русского футуризма отличались сложностью и неоднозначностью. С одной стороны, русский футуризм зарекомендовал себя как носитель гуманистической культуры и утверждал, что в цепи человеческой техники главным является человек, а техника должна служить ему. Русский футуризм признавал опасность, которую техника представляет для человека, и рассматривал ее не только как враждебную силу человеческой жизни, но и как главный фактор, угнетающий людей. Машина порабощает человека и превращает его в свою собственность.

Таким образом, для итальянцев вся суть футуризма заключалась в индустриальных городах, заводах, машинах и фабриках. Они каждым нервом ощущали, что настало новое время. Но если вы отнимите у Ф. Т. Маринетти автомобили, самолеты и вокзалы, то от Ф. Т. Маринетти ничего не останется, а А. Е. Крученых и без мотора – А. Е. Крученых [5].

Связь футуризма и тоталитарного режима. Нужно понимать, что коренные изменения в искусстве не могут возникнуть случайно. Одно

противостояние различных направлений и переизбыток «старого» искусства не заставят творцов прибегнуть к столь радикальной смене курса в своей деятельности. Таким образом, существовала более значимая и весомая предпосылка для зарождения и развития футуризма и носила она социально-политический характер [2].

Перед тем, как определить связь тоталитаризма и футуризма, необходимо отметить влияние ницшианства на данное направление в искусстве. Связь футуризма и идей Ницше очевидна. Не только бунтарство объединяло эти идеи, но в первую очередь это видно в их представлении о человеке. Их концепция мира антропоцентрична, их идея – воспевание собственного величия и силы, возвращения людям уверенности в своих способностях. Футуризм является гимном человеку, который стремится раздвинуть рамки собственного бытия и достигнуть совершенства, т. е. стать «новым человеком». Ф. Ницше называл «нового человека» сверхчеловеком [5].

По мнению футуристов, «Сверхчеловек» – всемогущий, жестокий, циничный индивид. Футуристы видели в революциях и войнах средство освобождения мира от устаревших ценностей, «пыли и мусора». Война помогала очистить мир от затхлости: «Мы прославим войну – единственную гигиену в мире – милитаризм, патриотизм» [10]. Футуристы не только прославляли войну, замыкаясь на своём творчестве, но и эпатировали обывателя. Для Ф. Т. Маринетти война была чем-то прекрасным и изысканным: «Футуристические крики и диссонансы в глубоком оркестре траншей...» [10]. Именно на войне проявляется истинный героизм и отвага, мужество и честь, так восхваляемая футуристами. Именно на войне футуристы видели своими глазами то, что воспевали – вершину технического прогресса, гул локомотивов, аэропланы и самолёты [10].

Таким образом, искусство провозглашало агрессивную энергичность и беспринципность. Все это более присуще странам тоталитарных режимов. Постоянное присутствие военной боеготовности, распределение государственного бюджета в пользу тяжелой промышленности, суровое искусство, воспевающее силу и прочность человеческого организма. Все тоталитарные общества представляли собой начало «нового мира», «новой эры», что также присутствовало в идеях футуристов.

Художники футуристы. Представители русского футуризма в живописи. Генетически литературный футуризм теснейшим образом связан с авангардными художественными группировками 1910-х годов – прежде всего с художниками групп «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи» [6]. В той или иной мере поэты футуристы совмещали свою литературную практику с занятиями живописью. Несмотря на то, что русский футуризм в большей степени расцвел в литературе (И. Северянин, А. Е. Крученых, А. В. Хлебников и др.). Однако живопись также менялась в соответствии с этим направлением. Лучше всего это можно заметить на первой группе футуристов – Гилея. «Живопись и поэзия первые осознали свою свободу» [9].

Если в литературе основоположником движения принято считать Игоря Северянина, то в живописи им стал художник Давид Бурлюк. Отец русского футуризма начинал, как обычный художник. Влияние на его творчество идей футуризма, можно отследить на примере двух работ с одинаковым названием – «Портрет матери».

Портрет 1906 года является традиционным, хоть и с видимым влиянием импрессионизма. Динамика и ритм мазка резкие, быстрые. В то же время, работа 1913 года больше схожа с творчеством Пикассо, а именно с его африканским периодом. Картина перегружена фактурой, образ матери изображен в африканской интерпретации на внушительно ярких плоскостях. Работа выглядит очень динамичной, насыщенной и фактурной.

Работу Д. Бурлюка можно сравнить с его итальянским коллегой Умберто Боччони. Он прошел через подобное развитие своего творчества, хотя, как Д. Бурлюк, не был распылен на организационную деятельность, на всевозможные спектакли и все остальное, он был сконцентрирован исключительно на живописи. Как будто знал, что у него не так много времени: он погибнет в Первой мировой войне. «Мать» У. Боччони даже более динамичная и ярка по цвету, чем у Д. Бурлюка. Конечно, мотив для 1900-х годов невероятен, но он восхищается ею. А его футуристическое произведение – «Материя» 1912 года, где он почти превращает мать в электрическую женщину – является иконой итальянского футуризма. Вот она такая универсальная материнская материя, где фигура состоит из пересечений световых лучей, плоскостей. И надо сказать, что здесь форма и пространство уже неразличимы.

Также, футуристы хоть и говорили о желании «Бросить Пушкина, Достоевского ... с Парохода современности» [11] в их творчестве неоднократно проскальзывали образы древнерусских икон.

Так у Давида Бурлюка – картина «Портрет Василия Каменского», а творчество Натальи Гончаровой было тесно связано с народной и религиозной живописью. Многие работы художницы отличаются плоскостным изображением объектов с четко выраженным контуром, а также с узнаваемой ритмичностью. Довольно известной работой является «Велосипедист» – прекрасный пример живописи футуризма. В ней присутствуют основные черты этого направления:

- Многократное повторение отдельных элементов;
- Смещение и местами дублирование контуров;
- Использование уличных вывесок также присуще футуризму;
- Основные идеи футуризма – движение и скорость четко прослеживаются в данной работе.

Движение – центральный мотив всей футуристической живописи. Художники-футуристы утверждали, что движение, которое они хотят воспроизвести на полотне – не будет более закрепленным мгновением всемирного динамизма [6]. Это будет само динамическое ощущение. Движение для футуристов – квинтэссенция жизни, символ ее творческой энергии. Программой жизненного поведения футуристов становится

сознательный эпатаж обывателя. Футуризм, как любое авангардное художественное явление, более всего страшится равнодушия. Поэтому необходимым условием его существования становится атмосфера художественного скандала.

Подводя итоги, можно сказать, что футуризм оставил значительный след в мировой и русской культуре. Главная цель футуристического творчества – побуждение к действию. Поэтому в их практике акцент заметно смещается с конечного результата на сам бесконечный процесс творчества. В формально-стилевом отношении поэтика футуризма – поэтика «сдвига», канон «сдвинутой конструкции». Методически эффективнее можно объяснить этот фундаментальный принцип литературного футуризма на примере кубофутуристической живописи.

Живописные традиции прошлого основывались на той или иной композиционной точке отсчета. Художники-кубофутуристы принципиально отказываются от единой точки зрения, соединяя на своем полотне самые разные проекции – изображаемый или воображаемый объект может быть представлен одновременно видом сбоку, сзади, сверху и т. д. Принцип линейного или плоскостного сдвига поддерживается в полотнах кубофутуристов сходным отношением к цветовому спектру, использованием цветовых смещений. Во всем, что касается формальных особенностей творчества, происходит отказ от точки отсчета и воцаряется сплошная относительность. И это еще одно проявление общей для культуры начала XX века переоценки ценностей, утраты цельного восприятия мира [9].

Наконец, наиболее глубокие для культуры последствия имела принципиальная установка футуризма на эстетическую конфронтацию как способ существования в искусстве: акцент на разрушение культурных традиций, провокация собственного неприятия в отношениях с публикой. Такая позиция была эстетической реакцией на существование в разомкнутом, трагически раздробленном, лишенном прочной опоры мире. Творцы – бунтари привлекли к себе сотни тысяч взглядов, добились шумного успеха и выполнили свою историческую миссию. Однако в более долгосрочной перспективе авангардизм футуристов обладал культуро-созидательными импульсами; разрушая прежние эстетические представления футуризм заставлял искусство поставить вопрос о собственных границах. Футуризм оказался эвристически продуктивен, потому что заставил переживать искусство как проблему; искусство авангарда в XX века изменило отношение к проблеме понятности/ непонятности в культуре: стало нарастать осознание того, что непонимание или неполное понимание в искусстве не менее важно и нужно, чем понимание. Само восприятие искусства в этой связи меняет ценностный статус: оно осознается как труд, как сотворчество, поднимаясь от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого, экзистенциального.

Литература

1. *Бобринская, Е. А.* Русский авангард : границы искусства / Е. А. Бобринская. – Москва : Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.: ил.
2. *Бродский, А. И.* Всесилие формы: к политологии русского футуризма / А. И. Бродский // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2004. – № 2 (6). – С 29-35.
3. *Гомбрих, Э. Г.* История Искусства / Э. Г. Гомбрих. – Москва : АСТ, 1998. – 510 с.
4. *Гурьянова, Н. А.* Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда / Н. А. Гурьянова // Поэзия и живопись : сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – 848 с.: ил.
5. *Компанеец, В. В.* Философия Фридриха Ницше и русский футуризм / В. В. Компанеец, К. А. Степаненко // Вестник ВолГУ. – 2008. – № 7 (8). – С 23-27.
6. *Кручёных, А. Е.* К истории русского футуризма : воспоминания и документы / А. Е. Крученых. – Москва : Гилея, 2006. – 463 с.
7. *Лозовая, Л. В.* Футуризм – эстетика – города / Л. В. Лозовая // РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – №11(32). – С. 134-139.
8. *Малевич, К.* От кубизма и футуризма к супрематизму / К. Малевич. – Москва : Общественная Польза, 1915. – 37 с.
9. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – Москва : Галарт, 2001. – 304 с.
10. *Сорокина, О. С.* Смена культурной парадигмы в Италии и Германии после установления тоталитарных режимов, как причина культурной травмы / О. С. Сорокина // СПбГУ. – 2016. – № 11. – С. 106-111.
11. *Терёхина, В. Н.* Русский футуризм : стихи. Статьи. Воспоминания / В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – Санкт-Петербург : Полиграф, 2009. – 832

УДК 75.052:7.07:7.011.22:316.723

Ю. С. Тихонова

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Е. П. Семёнова

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Граффити – современное монументальное искусство. Тенденции и перспективы развития

Граффити – это отдельный мир, где люди общаются на собственном языке, передают послания, рассказывают истории, отражают информацию через настенную монументальную живопись. События середины 90-х положили начало для новой эпохи художественной культуры в России. Это время зарождения новых видов субкультур; молодое поколение находит площадку для самовыражения, отражения замысла художника в контексте с городской средой. Предметом изучения в данной статье является исследование основных тенденций и перспектив развития монументального искусства – граффити.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, искусство, преступление, дискурс, перспективы

Julia S. Tikhonova

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Ekaterina P. Semenova

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Graffiti is a modern monumental art. Trends and development prospects

Graffiti is a separate world where people communicate in their own language, convey messages, tell stories, reflect information through monumental wall paintings. The events of the mid-90s marked the beginning of a new era of artistic culture in Russia. This is the time of the emergence of new types of subcultures, the younger generation finds a platform for self-expression, reflection of the artist's idea in the context of the urban environment. The subject of study in

this article is the study of the main trends and prospects for the development of monumental art – graffiti.

Keywords: street art, graffiti, art, crime, discourse, perspectives

Введение. Граффити – изображения или надписи, которые нацарапаны, написаны или нарисованы краской, чернилами на стенах и других поверхностях. Граффити можно отнести к любому типу уличной фрески, на которой изображают все, от букв до изысканных рисунков. Само слова происходит от глагола «*graffiare*», что в переводе с итальянского означает «царапать» [4].

В данной статье рассматривается двойственность современного феномена граффити. Из-за своей специфики, контекстуальности процесса и смыслов, а также поверхностей, на которых современное граффити появляется, его можно рассматривать как искусство или преступление – вандализм. Однако его часто воспринимают за важный отличительных знак групп и субкультур, личный почерк художника. Более того, само по себе граффити демонстрирует непримиримость различий, которые могут возникать между людьми, а также сложность удовлетворения потребностей и требований людей, которые придерживаются радикально противоположных взглядов и убеждений.

Целью является проанализировать существующие на данный момент концепции феномена «граффити» с учетом культурного контекста и истории развития.

Задачи определяются целью и формулируются следующим образом:

- изучить историю зарождения субкультуры за рубежом и в России, что помогло распространению и популяризации граффити;
- обозначить степень влияния экспериментов граффити на современное искусство и культуру в целом;
- изучить основные аспекты и открытия, сделанные художниками в этой области;
- рассмотреть различные концепции о понимании граффити как искусства, и как акта вандализма: через общественный дискурс, психологию, культуру, контекст;
- выяснить перспективы развития граффити как объекта культурного наследия в рамках акта вандализма;
- осветить степень новаторства в работах художников данного направления.

Актуальность темы статьи связана с высоким интересом к такому виду творчества в наше современное время и обуславливается дуалистичностью дискурса о граффити. Споры активно продолжаются и, вероятно никогда не утихнут в виду специфичности предмета обсуждения. Данная статья компенсирует недостаточность работ в отечественном искусствознании, посвященных Граффити, будет полезной для переосмысления традиционных видов искусства и усилит интерес к экспериментам в этой сфере. Практической ценностью работы является результат данного

исследования, представляющий интерес для дизайнеров, медиа-художников, преподавателей и студентов профильных учебных заведений.

Граффити, как правило, не имеет содержательного сторителлинга, которое можно отнести к рассказыванию истории, либо соотносится с надписью, присутствующей в граффити, либо осуществляется таким же способом как в живописи. Особенностью второго типа является перенесение сторителлинга в иной, по сравнению с живописью, контекст: граффити находится в уличном пространстве. Это ведет к активному взаимодействию рисунка с уличным пространством: например, Бэнкси (ил. 1) активно использует элементы окружающей среды, как части организации рисунка – изгиб дома может скрывать часть изображения, которое меняет весь смысл произведения. Для зрительского восприятия новым опытом в сторителлинге граффити является его вписанность в контекст городского пейзажа, игра художника с особенностями городской среды.

Граффити – гораздо больше, чем просто искусство; это громкоговоритель для мнений о тех самых убеждениях, которыми мы дорожим в обществе, а именно о наших правах на частную собственность, надлежащее управление и свободу выражения мнений. Граффити содержит различные формы выражения и постоянно развивается, чтобы приспособиться к новым стилям, техникам и т. д. Граффитисты постоянно придумывают новые, уникальные и индивидуальные подходы к решению традиционных задач, чтобы наиболее полно транслировать свои мысли реципиенту через сюжет, настроение и энергетику работ. Наибольшая полярность в дискурсе о граффити существует между людьми, которые считают граффити исключительно формой искусства, и теми, кто считает это исключительно преступлением. Например, люди чье имущество стало «жертвой» граффити, до сих пор не готовы к такому искусству. Многие считают эту форму не эстетичной. Однако художники, не имеющие отношения к вандализму, считают этот вид творчества законным и возможностью выразить свою идею для большей части людей. Эта неоднозначность подтверждается цитатой художника Бандо (1983): «Граффити – это не вандализм, а очень красивое преступление» [2].

Искусство, обреченное исчезать. Современные художественные граффити – результат долгой истории традиционных граффити, которые теперь превратились в живописное выражение мыслей и чувств. Именно наскальные изображения стали прототипом этого направления в искусстве. Примеры такой техники наблюдались у гончаров, которые прописывали острым предметом на верхнем слое краски надписи, обнажая, таким образом, внутренний слой. Древние племена Майя, в одном из своих крупнейших городищ – Тикаль, оставили множество отлично сохранившихся рисунков. В эпоху Ренессанса, такие известные художники, как Микеланджело и Рафаэль вырезали собственные имена на своих работах. Уличная фреска на протяжении всего существования человека была прочно вплетена в его культуру [5].

Граффити – это отдельный мир, где люди общаются на собственном языке, передают послания, рассказывают истории, отражают информацию через настенную живопись [6].

На протяжении всего существования человечества, в разные периоды формировались соответствующие критерии информационных средств и тематики произведений искусства. Двадцатый век характеризовался фундаментальным переосмыслением значимости и информативного послания искусства, утратившего доминирование базовых информационных ценностей – передачи эстетических идеалов, воспитания общества в духе гармонии и красоты, привнесения моральных качеств с использованием художественных средств, идеологической ориентации и т. д. Первопричиной появления уличного искусства были социальные проблемы послевоенного периода в бедных кварталах Филадельфии и Нью-Йорка, примерно в 1965–1966 годах, хотя другие формы «несогласованного» искусства в общественных местах существовали примерно в то же время в Европе и арабских странах. Общая безработица, депрессия и бедность; люди изобретали новые формы развлечений, используя все, что они могли найти. Те послевоенные годы принесли в мир скейтборды, рэп, граффити и уличное искусство в тех формах, в которых мы их знаем сегодня. К концу 1980-х гг. публикации *Spraycan Art* и *Subway Art* помогли популяризировать граффити во всем мире. Одним из первых известных художников принято считать Жана Мишель Баския, который начинал свою карьеру с настенных рисунков. Они, совместно с Энди Уорхолом использовали трафаретную технику для нанесения изображений на стены [6].

Многие современные русские граффитисты связывают зарождение своей субкультуры с появлением в стране 90-х первых кабельных музыкальных телеканалов, вроде *MTV* и *Super Channel* (интервью на Артификс с *Worm*), где в многообразии мелькающих кадров клипов разных музыкальных жанров можно было углядеть стены с граффити, что дало осознание того, что на западе уже есть сформировавшиеся уникальные альтернативные музыкальные стили и яркие картины на стенах были их частью. Америка и Европа уже проживали моду на эклектику в изобразительному искусстве и музыке, а российское общество только начало открывать для себя эту новую культуру и то, только в крупных городах. Не смотря на бум рок-музыки в 80-х в СССР для граффити требовалась совсем другая идеология – хип-хоп, рэп или культура улиц. Девяностые – время крайнего недоверия и отторжения всего «неформального» и нового, которое граффити – художники активно разбавляли своим красочным протестом против консерватизма и боролись за свои позиции. И все это, при явном минимализме художественных материалов, ведь для создания своих полотен из технических средств художникам были доступны лишь автомобильная нитроэмаль в аэрозольных баллонах и спиртовые перманентные маркеры – не самые лучшие материалы, в сравнении с тем, что доступно сейчас. Рост доступности интернета также сыграл важную роль в распространении этого вида искусства во всех уголках мира. Сегодня граффити можно найти

практически повсюду, быстро превратившимся в глобальное движение, которое разделяет философские взгляды, мировоззрение, техники реализации и общие «корни» различных культур.

Улицы всегда считались местом самовыражения, они являются «домом» для граффити, уличного искусства и демонстраций. Эти выражения идентичности могут быть связаны с индивидуальным или социальным «я». Поведение на улице – форма визуальной коммуникации, при которой публика использует письменные надписи, чтобы выразить свою идентичность, убеждения или недовольство [1].

Постепенно значимость уличного искусства сильно углубилась и расширилась. Помимо самостоятельного выражения и социального протеста, список тем также начал включать индивидуальный протест против тотальной глобализации. В процессе своего развития легальный стрит-арт был отделен от нелегального, чисто любительского, спонтанного уличного искусства, и появились художники, которые начали «коммерческое уличное искусство», хотя правильнее было бы называть его городским искусством или просто современным искусством, поскольку оно больше не создается в уличных условиях и все больше становится прерогативой художественных галерей и частных клиентов. Позиция других художников, которые не считают свою работу коммерцией, часто несколько неоднозначна, поскольку они продвигают искусство вне политики и коммерции, то есть «искусство ради искусства».

В мире ведутся серьезные дискуссии о статусе граффити как искусства, политического протеста или «преступления». Дебаты являются публичными, и они, как правило, находят свои самые глубокие корни дискурса в социологической литературе, где оно имеет долгую историю изучения и обсуждения, хотя граффити в значительной степени является междисциплинарной темой, требующей значительных исследований и комментариев в других дисциплинах, таких как искусство, образование и психология. Кроме того, многие из знаковых исследований граффити были сосредоточены на мегаполисе Нью-Йорка, где современное граффити и хип-хоп культура оказали наибольшее формирующее влияние.

Особенностью стрит-арта является его самодостаточность, поскольку его основной нарратив – вмешательство в городское пространство. В этом случае, цель повествования каждого художника различна: конкретное послание, чтобы оставить память, реакция на политическое событие, форма протеста, творческое вдохновение и т. д. Дискурс граффити является «ограниченным» – как с точки зрения времени (создатели в большинстве случаев должны действовать быстро ради анонимности), так и с точки зрения физического пространства, в котором они создают свои работы [3]. Граффити – откровенный разговор. Здесь художники, выражающие свои идеи честно, правдивы и мужественны с точки зрения выражения своих мыслей, взглядов и чувств. Здесь повествование идет через аллюзии, основанные на интертекстуальных отношениях с известными нарративами, путем цитирования некоторых строк хорошо известных фигур, популярных

знаменитостей и т. д. В общем, дискурс граффити содержит цитаты, интертекстуально связанные с множеством различных повествований – от Библии до современных произведений письменности.

Концепция граффити включает в себя широкий спектр действий, которые изучаются и обсуждаются для различных целей в множестве контекстов. Все эти действия происходят в публичном или частном пространстве без какого-либо официального или неофициального разрешения владельцев собственности. Эти две характеристики – общедоступность и публичность – являются важными аспектами того, что составляет суть техники «граффити». В психологической литературе граффити в основном изучается и описывается как проблемное или преступное поведение. Второе по величине обсуждение граффити в психологической литературе включает изучение семантики граффити, как правило, сосредоточенное на идеях гендерных, расовых или культурных концепциях и конфликтах, представленных в граффити. Третья по величине группа исследований была сосредоточена на том, как граффитисты пытаются создать публичное сообщение о власти или социальных проблемах, которые они ощущают в частном порядке. Четвертый фокусируется на граффити, как субкультуре или действию, связанном с социализацией или развитием идентичности. И последняя, пятая по величине группа исследований сосредоточена на граффити, как на форме искусства или визуальном самовыражении идей, эмоций (обычно отрицательных, политических или протестных). Это говорит о том, что, с точки зрения психологии, не существует какого-либо консенсуса относительно природы, причины, воздействия или ценности граффити [2].

Из-за своего публичного характера граффити является частью общедоступного дискурса, охватывающего многие темы, затрагивающие людей и сообщества. Поскольку граффити возникает из понимания нашим обществом частной собственности, управления и личного самовыражения, эта тема не может не вызывать у людей эмоциональной реакции, которая часто приводит к сложным и полемическим ответам. Хотя некоторые исследователи могут заявлять о своей нейтральности в отношении взглядов на граффити, но в целом многие люди не безразличны к существованию или социальному влиянию граффити, в том числе исследователи.

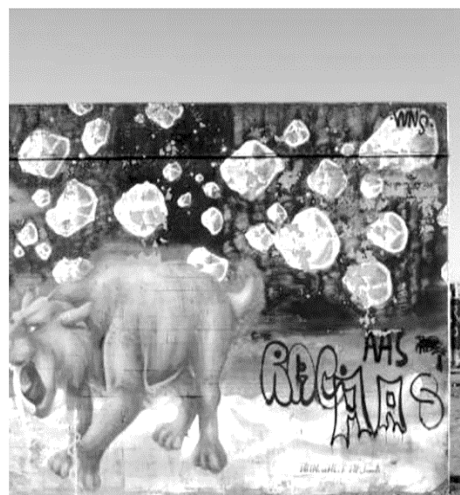
Перспективы. Многие граффити были созданы, как отражение спонтанного духа уличного искусства, часто как незаконное действие. Действительно, художники, такие как Бэнкси, включают в свое искусство визуальные и символические (политические) утверждения, которые фокусируются на узком пути, который колеблется между созданием и вандализмом, что только провоцирует дискуссии о законности такого искусства. В целом стрит-арт характеризуется турбулентностью, которая редко встречается при работе с объектами, которые получили статус культурного наследия, и маркировка недавно нарисованных предметов может происходить как продолжение того же политического заявления, которое вдохновило их создание.

В этой области были созданы интересные произведения искусства, которые со временем приобрели эстетическое и дидактическое значение, и имеют сильную социальную функцию. Сообщества стали эмоционально привязаны к фрескам и спровоцировали программы по их сохранению и защите от реального вандализма.

История фрески *Evolution* (ил. 2), авторства Ульрика Шёдта, в Копенгагене может служить примером судьбы санкционированного уличного искусства, которое в конечном итоге стало жертвой вандализма. Она была написана в 1999 году и считается шедевром стрит-арта [2].



Ил. 1. «Мальчик ловит снег». Рисунок появился в декабре 2018 года на одном из гаражей города Порт-Толбол, Уэльс, Великобритания



Ил. 2. Деталь из *Evolution*, показывающая появившиеся теги спустя 12 лет после создания, когда оно начало разрушаться. Фото И. Брайер, 2014 г.

Добавление тегов стало повсеместным явлением в городах. На протяжении многих лет стрит-арт не отличался от вандализма, но в последние годы рост числа серьезных художников вроде Бэнкси, Кита Харингтона, Покраса Лампаса и др., выбирающих уличное искусство как средство их творчества привело к признанию или даже одобрению такой формы самовыражения – истинного искусства. Однако оставление тегов признано деструктивным поведением и вандализмом даже в среде уличных художников, о чем свидетельствует попытка художника, создавшего эффективные технологические методы реставрации и консервации граффити. В случае с тегами, методы их удаления, используемые на неокрашенные архитектурные поверхности слишком жесткие для большинства красочных слоев. Кроме того, теги часто применяются на том же носителе, что и фрески, делающие разделение очень трудным.

В связи с признанием художественной ценности граффити, самые выдающиеся произведения стали представлять на выставках под открытым небом, в галереях. В кругу стрит-арт художников нет однозначной оценки этой тенденции. Решение стать галерейным художником может восприниматься как закономерное следствие профессионального роста или надругательство над принципами уличного искусства.

Говоря об уличном искусстве, надо отметить, что автор-художник сталкивается со сложным миром граффити и множеством уровней интерпретации, знаков, символов и отношений, которые составляют городскую среду, в которой оно существует. Все эти особенности проявляются в территориально выраженных конфликтах естественным образом связанные с различными общественными и частными интересами о том, каким должен быть город.

В обществе прочно укоренилось неоднозначное отношение к этому виду искусства, в сознании современного зрителя всегда встречается четкая градация его отношения к граффити: понятное/недоступное, нравится/не нравится, легальное/нелегальное. Однако граффити само по себе многообразно: воистину талантливые мастера могут посвятить себя незаконной росписи стен, в то время как другие художники занимаются коммерческой студийной деятельностью или расписывают своими монументальными сюжетами фасады домов. Многие уже получили признание и стали живым наследием граффити культуры прошлых лет. К сожалению, основоположников этого направления уже нет в живых, но их вклад сохранился на фото пленке и видеоматериалах. До сих пор большинство граффити продолжают появляться, ради того, чтобы когда-нибудь исчезнуть, подобно музыкальной импровизации. Даже технологии нашего времени не способны предотвратить исчезновения оригиналов таких картин, они остаются в памяти, на фотографиях и видео [8]. Отвечая на вопрос, может ли граффити в дальнейшем стать частью культурного наследия или оно обречено и дальше восприниматься как вандализм и скоростно исчезать с городских улиц, стоит констатировать, что само по себе явление «граффити» существовало всегда в разного рода интерпретациях и в какой-то степени уже давно вошло в мировую культуру. В настоящее время уличное искусство – одно из самых динамичных форм культурного самовыражения во всем мире. Стрит-арт – то, что каждый из нас регулярно видит на улицах своего города: это бесформенные квадраты, бросающиеся в глаза своей разнотонной краской, вышеупомянутые теги, покрывшие все, до чего смогли дотянуться вандалы, броские надписи на стенах зданий, рисунки во дворах, рекламное оформление магазинов и кафе, граффити на крышах, огромные расписанные фасады, постеры, инсталляции, интегрированные в уличную среду. Все это будет существовать на улицах вне зависимости от мнений и дискуссий, поэтому перспектива развития у такого вида искусства есть, в сюжетах, техниках и манерах исполнения, локациях.

Литература

1. *Ancelet, J.* The history of graffiti // University College London : [сайт]. URL: <http://www.ucl.ac.uk/museumstudies/websites06/ancelet/thehistoryofgraffiti.htm> (дата обращения: 29.10.2021).

2. *Edwards, P.* Subscripts : reading Cambodian pasts, presents, and futures through graffiti / Penny Edwards // Expressions of Cambodia. – [S. l. : s. n.], 2006. – P. 23.

3. *Markevicius, T.* Abstract Book Vandalism & Art / T. Markevicius, N. Olsson, A. Bruce // ResearchGate : [научная социальная сеть]. – 2017. – URL: <https://www.researchgate.net/profile/Bruce-Banks/publication/316351304.pdf> (дата обращения: 10.10.2021).

4. *Zolner, T.* Concepts of Graffiti : Much More than Just Art // R

Бычкова, В. В. Граффити / В. В. Бычкова // Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 1998. – 360 с. – Редакция 2014 года.

Бэнкси. Выход через сувенирную лавку : [фильм] // Кинопоиск : [сайт]. – г
с

Патрик, П. BANKSY : уровень угрозы допустимый. Если нет вы скоро об этом узнаете / П. Патрик, Е. В. Кеник. – Москва : Эксмо, 2017. – 234 с.

Мервяк, Д. Граффити появляется для того, чтобы исчезнуть : [интервью] // А

е

т

і

ф

ё

н

а

у

ч

н

а

ђ

с

а

й

ц

ђ

а

л

ъ

н

н

у

ђ

е

р

УДК 75.052:7.011.2:7.036

А. О. Котломанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

Т. В. Чикова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

Новая монументальность?

Пафос большой формы в искусстве метамодернизма

В последнее время актуализировался вопрос о терминологии современного искусства, что, в частности, дало основания акцентировать понятие метамодернизма для обозначения периода «нулевых» и «десятих» годов. Принимая также во внимание различные примеры новейшего квази-монументального искусства, авторы анализируют эти тенденции и предлагают им свое объяснение с точки зрения теории и практики.

Ключевые слова: монументальное искусство, монументы, современное искусство, метамодернизм

Alexander O. Kotlomanov

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

Tatiana V. Chikova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

New monumentality?

The pathos of great form in the art of Metamodernism

In recent times, the question of the terminology of contemporary art has been actualized, which, in particular, has given grounds to emphasize the concept of Metamodernism to designate the period of the 2000s and 2010s. Considering also various examples of the latest quasi-monumental art, the authors analyze these trends and offer them their explanation from the point of view of both theory and practice.

Keywords: monumental art, monuments, contemporary art, Metamodernism

Казалось бы, наше время далеко от идей, достойных увековечивания, монументализации. Как говорил еще в 1924 г. Л. А. Ильин, «современность отвыкла мыслить, жить образами ясными, простыми, которые всегда были языком художественного творчества, особенно пластики» [1, с. 96]. В действительности это не совсем так, потому что всегда есть место государственной идеологии, явной или скрытой, латентной, которая зримо проявляет себя

в «большом» искусстве, создающемся как бы для всех, для народа, общества, страны. К тому же, состояние современной художественной культуры, с ее «индустрией», институциями, музеями, галереями, фондами, частными, общественными и государственными структурами, позволяет говорить о ее наиболее очевидных примерах как об образцах корпоративного мышления.

В этом отношении интересен концепт метамодернизма, в последнее время получивший распространение среди рядовых «пользователей» современного искусства. Концепт, ставший своеобразным субстратом всех тех ожиданий, которые сопутствовали представлению о том, что постмодерн в его стилистическом измерении, как и любое стилистическое направление конечен, и ему на смену должно прийти нечто ... Нечто, но что? Само по себе оперирование терминологией модернизма / постмодернизма вряд ли допускает какие-то еще вариации, потому что они будут избыточны. «Современность» и «пост-современность» вполне себе продолжают будоражить сознание культурной публики, зачем еще какие-то добавления? Но инерция прогрессивных ожиданий оказывается сильнее, и запрос в чем-то еще более актуальном выражается в таких вот «фантомных» идеях.

Впрочем, надо заметить, что метамодернизм – это также удачный вариант «бета-термина» применительно к истории модернизма / постмодернизма, если иметь в виду всевозможные сложности этой истории. Так, метамодернизмом при желании можно назвать все те течения, которые не входят в классическую историю современного искусства, хотя были, так сказать, единовременны с ней. Например, в эту расширенную терминологическую схему органично включается (опять же, при желании) советское искусство, начиная с 1930-х и заканчивая началом 1990-х гг. Использование подобной терминологии во всяком случае снимает вопрос о признании современным искусством всего того, что им является формально, по времени, хотя может не соответствовать по идеологическим критериям.

Поскольку мы затронули тему советского искусства, наверное, нужно уточнить, в чем же суть утверждения. Начиная с 1930-х гг., в Советском Союзе была установлена доктрина государственного управления искусством, и так называемый соцреализм в ее системе стал хотя и надуманным, но тоже термином, внеположным всему тому, что до этого появлялось более или менее свободно. Как мы знаем, по своим формально-стилистическим характеристикам он мог быть вполне современен, тем более что в русле советской идеологии было также понятие «прогрессивного искусства» как бы в противовес мировому современному искусству. Заметим, что в настоящее время российские музеи, прежде всего Русский музей и Третьяковская галерея, в отличие, например, от Галереи Тейт в Лондоне или Национальной галереи в Берлине, пытаются как-то уравновесить эту историю, время от времени организуя выставочные проекты, призванные уравновесить, примирить две версии художественной эволюции.

Наиболее очевидные примеры метамодернизма в его историческом измерении – это монументальная живопись «сурового стиля», монументальная и монументально-декоративная скульптура 1970–1980-х гг., а также

многочисленные образцы советского «модернизма» в архитектуре того времени. С одной стороны, в их стилистике было много общего с международными устремлениями, с другой – их мотивация была скорее искусственной. Потому что помимо формального автора того или иного произведения, у него был также и «соавтор», то есть государство. Если на Западе ориентирами для художников были такие личности, как Пабло Пикассо или Генри Мур, которые позиционировали себя предельно независимо, как бы диктуя заказчикам свои условия, то в Советском Союзе была не то чтобы полностью противоположная ситуация, но, скажем так, с некоторыми нюансами, которые были существенными.

«Большой» советский художник формально ничем не был связан и обладал большими возможностями, но при этом должен был соответствовать идеологической конъюнктуре, менявшейся от съезда к съезду (партийного или корпоративного, как торжественные заседания Союза художников). Можно сказать, что и Пабло Пикассо с Генри Муром тоже соответствовали некоей конъюнктуре, которую определяли влиятельные американские, британские и французские арт-критики, принявшие на себя роль теоретиков и даже идеологов художественного процесса. То есть, в этой ситуации были формально общие моменты, но при этом это были параллельные процессы, как бы две парадигмы. Парадигма «современного искусства» и парадигма «прогрессивного искусства». Кстати сказать, именно в нашей стране в 1990-е гг. был изобретен термин «актуальное искусство» – удачный перевод на русский язык понятия *contemporary art*, – и данное терминологическое изобретение вполне можно считать следствием всей этой истории.

От исторической преамбулы обратимся к ситуации сегодняшнего дня. Если в истории позднего Советского Союза и «коллективного» Запада можно было все-таки говорить о более или менее ясных критериях идеологического противостояния, то начиная с 1990-х гг. эти критерии были отменены, а что касается следующего периода, начавшегося на заре миллениума, то они вновь актуализировались, но в каком-то странном своем варианте, как будто в состоянии постмодернистской деконструкции. Очевидным примером этому являются всевозможные крупноформатные формы в искусстве и в архитектуре, даже сверхмасштабные, по своим физическим характеристикам превосходящие достижения предшествующего периода.

Что это – феномен вдруг возросших технологий или торжество некоей новой идеологии? Причем, идеологии глобального свойства, установленной не в одной конкретной стране, а ставшей частью глобального сознания. Торжество гиперреальности, вселенского разума, вне- и сверхчеловеческого. Если «соавтором» советского «метамодернизма» было государство, то в подобной роли в новейшей ситуации выступает глобальная социальная сеть (безотносительно всем известных средств виртуальной коммуникации). То есть запрос на появление той или иной крупной формы идет скорее от некоей сложной совокупности факторов, чем от запроса государства или от персональной воли художника, потому что и они также управляются этой глобальной социальной сетью. Так возникает и феномен мета-идеологии.

Наше убеждение в том, что любые формы художественного увековечивания суть формы той или иной идеологии, как в свое время советское монументальное искусство следовало идеологии государства, где искусство «принадлежало народу», а «большой стиль» западного искусства следовал идеологии модернизма и формализма, где индивидуальное было принципиально выше коллективного.

Здесь можно возразить в том смысле, что, например, художник на Западе продолжает оставаться творчески свободным, а, например, в аналогичных случаях в России или в Китае выполняет государственный заказ. Объясняем – на Западе художники, работающие с «крупной формой», наиболее известные из них, это далеко не те романтики, кто создавал искусство прошлого столетия. Это достаточно прагматичные личности, которые используют распространенную концептуалистскую позицию относительно поиска смысла в своих работах, – смысл вариативен, и вы вправе предлагать свои варианты; мы в общем не претендуем на то, чтобы вам что-то диктовать, но все-таки имейте в виду, что мы более чем достойны того, чтобы вы что-то думали про наши работы ... Относительно современного монументального искусства в России или в Китае можно сказать следующее. Во-первых, объективно сохраняются традиции всего того, что было определено благодаря идеологии соцреализма / «прогрессивного искусства». Во-вторых, степень авторского подхода сегодня практически не регулируется. В-третьих, идеологические запросы возникают как бы сами по себе, но обретают масштабы действительно вполне сравнимые с «программами» советского монументализма. Главное – что эти новые «программы» документально не прописаны, они существуют в некой виртуальной реальности (гиперреальности), логика которой значительно менее ясна, чем, например, коммунистическая идеология времен Сталина, Хрущева или Мао.

В качестве характерных примеров выделим некоторые «знаковые» произведения. Так, крупнейшими и наиболее известными художественными и архитектурными монументами новой России стали, по времени создания, следующие: Парк Победы на Поклонной Горе (Москва, 1995), колоссальный памятник Петру I («В ознаменование 300-летия Российского Флота», Москва, 1997), Храм Христа Спасителя (Москва, 1994–1999), памятник Владимиру Великому (Москва, 2016), Ржевский мемориал Советскому Солдату (Ржевский район, Тверская область, 2019–2020), Главный храм Вооруженных Сил Российской Федерации (Кубинка, 2018–2020). Можно ли объединить их в стройную идеологическую последовательность, учитывая их масштаб, резонанс и пафос? Притом, что они, безусловно, установлены с одобрения государства и, наверное, должны следовать государственным запросам. Но в чем логика? Мы видим развитие как бы в двух направлениях: с одной стороны, в сторону советской традиции увековечивания Победы в Великой Отечественной войне, с другой – в направлении дореволюционной державной идеологии «официальной народности».

Учитывая масштаб приведенных выше примеров (опять-таки, превосходящих многие достижения предшествующего периода, то есть прошлого столетия), встает вопрос – это идеологический синтез? Ответом на такой вопрос может быть парадоксальное утверждение, что это образы некой новой религии, внутренняя логика которой уравнивает советские символы с державно-православной символикой Российской Империи. Но где этому подтверждение, хотя бы один документ, принятый на государственном уровне, который бы конституировал правила подобного увековечивания? В каждом из этих случаев есть своя история, но они объединяются в эклектический синтез, где можно было бы говорить о плюрализме, о свободе творческого выражения, если бы эти отдельные случаи не были продиктованы запросами государственной политики.

Что касается зарубежной ситуации, то она как бы расходится по направлениям, которые могут быть условно обозначены, как восточный и западный. С одной стороны, мы видим идеологическую эклектику (подобную российской) в монументальном искусстве таких стран, как Индия и Китай, где за последние годы появился целый ряд монументальных произведений, размеры которых столь велики, что их уже сложно относить к категориям искусства. И по отношению, к которым возникает вполне резонный вопрос о мотивации такого гигантизма: например, Статуя Единства (Гуджарат, Индия, 2013–2018) и Статуя молодого Мао Цзэдуна (Цзюйцзычжоу, КНР, 2007–2009). С другой стороны – некоторые известные западные художники в те же годы отметились аналогичными по масштабу выставочными проектами, претендующими на статус некоего персонального музея. Также, западное современное искусство активно продвигается по проложенной ранее дороге паблик-арта в сторону новой альтернативы традиционной монументальности.

В отношении первого случая (арт-проект как персональный музей), характерен случай Ильи и Эмилии Кабаковых, не перестающих удивлять любителей современного искусства выставками-проектами, чья концепция идет в сторону «альтернативной истории искусства». Эта дискуссионная тема могла бы быть выражена в лаконичной форме, но зачем ее транслировать во множестве примеров, которые имеют смысл, аналогичный отдельным объектам в инсталляции? Очевидно, что это не причуда художника, а вполне прагматичный выбор в сторону того, что мы назвали условной социальной сетью, то есть в сторону вездесущей гиперреальности, которая мотивирует волю к появлению подобных проектов. В том же ключе Илья Кабаков при содействии Эмилии Кабаковой с некоторых пор трактует и собственную биографию, наподобие того, как в советских музеях В. И. Ленина предлагали рассматривать жизненный путь «вождя мировой революции» [2, с. 371]. Можно было бы посчитать подобный метод вариантом постмодернистской пародии, если бы не показная серьезность, основательность таких проектов.

Примерно то же самое можно сказать и о позднем творчестве Луиз Буржуа, хотя, как кажется, более характерный случай – это Дэмиен Хёрст. Этот выдающийся британский художник получил известность в 1990-е гг., на волне превращения постмодернизма и концептуализма в «общее место»

мировой арт-культуры; и его знаменитые инсталляции с применением технологий таксидермии стали одними из первых феноменов этой новой художественной «индустрии». За этим последовали единичные эксперименты с объектами-пастишами, иронизировавшими над прошлым и настоящим искусства, – такими как супердорогой «бриллиантовый череп» и серии картин в стилистике Френсиса Бэкона. Однако далее было несколько неожиданное продолжение, когда Дэмиен Хёрст представил в качестве параллельного проекта Венецианской биеннале 2017 г. экспозицию на тему мифической истории о крушении античного корабля «Невероятный» и археологических находках с ним связанных. Здесь одновременно обнаружились и распространенные в постмодернистском искусстве методы арт-археологии, нового концептуализма и пастиша, но и также – качества зрелищного искусства, своеобразного шоу, что ставило под вопрос саму по себе практику персональной выставки, статус музея/галереи, формат биеннале современного искусства. Что характерно, случай Дэмиена Хёрста (в дальнейшем продолженный в некоторых новых его проектах) был весьма скептически воспринят критикой [3], но при этом имел успех у публики и, что важно, у кураторов галерейных и музейных институций, а также у коллекционеров. Которые щедро его вознаградили и, способствуя дальнейшему продвижению такого рода творчества, вывели этого неоднозначного художника на новый, практически недосягаемый уровень.

Также, в этой связи нельзя не вспомнить последние «заявления» другого одиозного представителя мира современного искусства, а именно известного американского художника Джеффа Кунса, который (при содействии влиятельных патронов) в недавние годы осуществил некоторые замыслы монументального характера. В частности – фонтан (2006) в стилистике своих прежних работ в пространстве *Ground Zero* в Нью-Йорке, возле места расположения разрушенных башен Всемирного торгового центра. А также – установленный в 2019 г. в Париже [5] памятник жертвам террористических атак ноября 2015 г. Если его нью-йоркское произведение в целом соответствует формату и даже традиции американского «плаза-арта» (хотя и находится в не самом удачном для подобных скульптур месте), то парижский случай более специфичен.

Эта работа – так называемый «Букет тюльпанов» – в большей степени откликается на традицию монументальной скульптуры и своей формой (рука с тюльпанами) намекает на памятный дар Французской Республики Соединенным Штатам, то есть на знаменитую статую Свободы (1876–1886), колоссальная рука которой (с факелом) имеет схожие размеры. Спрашивается, зачем в данном случае нужны подобные аллюзии, вряд ли уместные в отношении темы увековечивания жертв теракта? Ответим на этот вопрос следующим умозаключением – гиперреальность диктует свои законы, согласно которым события, явления и формы должны восприниматься «равномерно», если не сказать равнодушно.

В таком случае такой как бы постмодернистский монумент вполне возможен, только другое дело, когда в нем появляется прямая визуальная

ассоциация / метафора / изображение – рука с тюльпанами, которая, с одной стороны, символизирует преклонение и память, с другой стороны, прямо изображает оторванную взрывом руку, что вполне можно понимать буквально. И это все преподносится с серьезным выражением лица и вполне искренними словами о поддержке французов американцами [5].

Нет, это не постмодернизм и, конечно, не модернизм и не «антимодернизм», это нечто иное – метамодернизм, не иначе. Более того, вполне можно утверждать, что здесь Джефф Кунс пошел в сторону того варианта «современного искусства», который пустил корни, условно говоря, на Востоке, то есть в России, Китае, Индии. Подобные образы своей мнимой достоверностью и смысловой мотивацией очень напоминают монументы эпохи соцреализма, где странности формального характера могли быть оправданы сложностью идейного замысла. В общем, мы наблюдаем странный и оттого интересный синтез нескольких традиций, форм или даже парадигм художественного мышления.

В начале 1970-х гг. В. П. Толстой писал о том, что «в «Девяти пунктах о монументальности» – документе ЮНЕСКО, разработанном крупнейшими специалистами, есть такие слова: «Монументы – человеческие ориентиры, которые люди создали как символы своих идеалов, целей, действий. Они предназначены для будущих поколений. Как таковые они образуют связь между прошлым и будущим»» [4, с. 47]. Также, по его авторитетному утверждению, «следует помнить, что во все времена монументальные сооружения были делом государственным» [4, с. 48].

В общем, какими бы терминологическими конструкциями мы не облекали примеры «новой монументальности», действительно, следует помнить о том, что они – отображение той или иной идеологии. Исследуя их, мы приближаемся к пониманию подлинной сути тех процессов, которые незримо оказывают воздействие на нас, на общество и на личность.

Литература

1. *Ильин, Л. А.* Об увековечении Ленина / Л. А. Ильин // О памятнике Ленину : сборник статей. – Ленинград : Государственное издательство, 1924. – С. 93-102.
2. *Котломанов, А. О.* В эпоху постнеоампира ... : художественная жизнь в России 2019-2020 гг. / А. О. Котломанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2020. – № 2. – С. 366-375.
3. *Котломанов, А. О.* Hirst «The Worst» : парадоксальные аспекты культа красоты / А. О. Котломанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2018. – № 1. – С. 142-154.
4. *Толстой, В. П.* О некоторых исторических закономерностях синтеза искусств / В. П. Толстой // Художник. – 1972. – № 9. – С. 47-58.
5. *Peltier, E.* Jeff Koons Inaugurates his tulip sculpture in Paris : Finally / E. Peltier // The New York Times. – 2019. – 4 October. – URL: <https://www.nytimes.com/2019/10/04/arts/jeff-koons-tulips-paris.html> (дата обращения: 30.11.2021).

Беглый взгляд на наше монументальное искусство сегодня

Современные государства, растерявшие глобальные консолидирующие идеалы, не стимулируют их общественную значимость как в политике, так и в сферах монументального искусства. Архитектура, как важный компонент союза с монументальной живописью, самоустраняется от коллегиальности и самостоятельно решает свои задачи визуально-пластической выразительности. Правительство России в 80-90-е годы, занятое перестройкой и поиском инвестиций, перестало делать ставку на завоевание умов средствами наглядной пропаганды в виде монументально-декоративной живописи и, закончив свою миссию, она практически исчезла из нашей жизни. В настоящее время в стране сохраняет общественную важность одна монументальная скульптура.

Ключевые слова: государственный заказ, архитектура, монументальная скульптура, монументальная живопись

Lyudmila A. Efremova

Moscow, Russia

MGHPA of Stroganoff

A quick look at our monumental art today

Modern politics, which have lost global consolidating ideals, do not stimulate their social significance both in politics and in the spheres of monumental art. Architecture, as an important component of the union with monumental painting, removes itself from collegiality and independently solves its tasks of visual and plastic expressiveness. The Russian government in the 80s-90s, busy with perestroika and the search for investments, stopped betting on minds conquering by means of visual propaganda in the form of monumental and decorative painting and, having completed its mission, it practically disappeared from our lives. Currently, only monumental sculpture remains of public importance in the country.

Keywords: state order, architecture, monumental sculpture, monumental painting

Традиции монументального искусства, как культурное достояние, представляют всевозможные, наработанные веками средства изобразительности, своеобразную иконографию формообразования вида. Есть чем гордиться и что сохранять каждому народу. Они не утрачивают своего значения и в современности, давая школу-опору, вдохновение художникам для созда-

ния новых произведений. На глазах нашего поколения, живущего во временном прессинге, социально-политические преобразования в стране повлекли всеобщую перестройку принципов жизнеустройства. Свобода творчества, предоставленная с началом распада СССР художникам, оценивалась как долгожданное демократическое завоевание, однако, как показало время, гениальных и выдающихся произведений она дала немного. С переходом к рыночной экономике и индивидуалистическому способу выживания наше общество расслаивается, и материальные ценности становятся доминантными, часто заслоняя «идеологическую надстройку» национального культурного самосознания. Этот фактор всегда оставался главным во взаимоотношениях государства и монументального искусства, которому предоставлялась играть главную роль в визуализации консолидирующих, судьбоносных идей. Конечно, нельзя говорить об отсутствии запроса на него со стороны государственных, финансовых, общественных и религиозных структур. Сохраняются в календаре юбилейные даты, памятные события, требующие общественного отклика, но теперь они большей частью ретроспекции ранее заявленных художественных решений.

В самом распределении государственных заказов несомненное лидерство получила монументальная скульптура – демократичная и менее требовательная к архитектурному окружению, так как способна существовать и на большом пространстве площади, и у стены здания, и во дворе, парке и т. д., чего нельзя сказать о живописи, требующей достойного партнёрства с архитектурой. А она, увлечённая своими самодостаточными выразительными возможностями технической эстетики (неопластицизма) и семантического контента, не жаждет вмешательств внутрь себя.

Все знаменитые архитекторы современности, в первую очередь зарубежные – Бьярке Ингельс, Фрэнк Гери, Ренцо Пиано, Сантьяго Калатрава, Бен ван Беркел и многие другие, и за ними последовавшие отечественные мастера, предпочитают солировать, используя чистую форму объекта. Подчеркнуть её характерность призываются голограммы, светодиодные линейки, светокинетические мультимедиа, создающие динамичный, неожиданно меняющийся образ сооружения.

Традиционное партнёрство ещё сохраняется в монументальной скульптуре, где все заинтересованные стороны: заказчик, архитектор и скульптор работают на общую задачу и здесь амбиции архитектора корректируются. Устояв в перестроечные времена, система выдавала многие запоминающиеся композиции. Многочисленные мемориалы были сооружены в честь различных дат ВОВ. Ансамблевого размаха и патетики эпохальных памятников-ансамблей советского периода («Мать-Родина» на Ленинградском Пискаревском кладбище (ск. В. В. Исаева и Р. К. Таурит, арх. А. В. Васильев, Е. А. Левинсон, 1960 г.), «Героям Сталинградской битвы» с главным монументом «Родина-мать зовёт!» (руководство ск. Е. В. Вучетича, гл. архитектора – Я. Б. Белопольского, 1967 г.), "Героическим защитникам Ленинграда" на пл.

Победы (проект ск. М. К. Аникушина, арх. В. А. Каменского и С. Б. Сперанского, 1975 г.) уже не создавалось, но актуальность военных дат оставалась и памятники множились.

Яркие художественные решения состоялись в монументе "Защитникам земли Российской" в Москве, посвященном героям Первой мировой и Великой Отечественной войн на пересечении Кутузовского пр. с Минской ул. (ск. А. А. Бичуков, арх. Ю. П. Григорьев, 1995 г.). Глубоко символичны две скульптурные композиции в Москве у центрального входа Национального центра управления обороной РФ на Фрунзенской наб. (руководство ск. М. В. Переяславца и арх. В. Б. Бухаева; участие: ск. К. В. Кубышкин, М. М. Милашенко, И. Т. Яворский, Д. В. Клавсуц, 2014 г.) и "Ржевский мемориал Советскому солдату" (руководство А. С. Кончаловского, ск. А. С. Коробцов, арх. К. Е. Фомин, 2020 г.). Необычным включением в группу сражающихся, посвященную Первой мировой войне, установленную у Национального центра управления обороной РФ стала фигура полкового священника с крестом, вдохновляющего бойцов. Историческая справедливость здесь восстановлена, так как мужество священнослужителей в то время неоднократно отмечалось наградами как духовного, так и светского образца. Новацией в перестроечное время в отечественной монументальной скульптуре стали многочисленные памятники святым. Среди самых ранних можно назвать памятник равноапостольным Кириллу и Мефодию на Славянской пл. в Москве (ск. В. М. Клыков, арх. Ю. П. Григорьев (1992 г.)). Величественная, пирамидальная композиция святых у вознесённого между ними креста организует вокруг себя пространство площади и перспективу сквера. Ставшая востребованной, эта тема разошлась по многим городам, однако все последующие памятники этим просветителям, в том числе и самого В. Клыкова в Самаре, по разным параметрам уступают московскому. Необычайную популярность в последние годы приобрела пара святых благоверных князей Петра и Февронии Муромских, олицетворяющих супружескую любовь и верность. Они получили свой актуальный контент в Общенациональной программе «В кругу семьи», созданной по благословию Патриарха Московского и всея Руси Алексия II (2004 г.), и вскоре стали новым символом государственного праздника, посвященного семье. Популярность святых стала беспрецедентной: украшая в основном Дворцы бракосочетаний, они поселились уже более чем в 60 городах России. Многие из них являются копиями калужского скульптора К. Р. Чернявского, изобразившего семейную пару в разных вариантах и установившего свои произведения в Архангельске, Благовещенске, Волгограде, Екатеринбурге, Иркутске, Новосибирске, Перми, Санкт-Петербурге, Самаре, Сочи, Туле, Хабаровске, Ярославле. Такой рекорд достоин книги Гиннеса.

Изобразительная семантика супругов, держащих в руках пару голубей, издавна ставших символом мира, любви, преданности, как бы соответствует человеческим взаимоотношениям.

Памятники других святых гораздо менее востребованы. Заметным событием стало открытие монумента равноапостольному князю Владимиру в

Москве на Боровицком холме (ск. С. А. Щербаков, арх. И. Н. Воскресенский). Огромная 16-метровая фигура московского монумента в 3,5 раза больше первого памятника Крестителю Руси, установленного в Киеве в 1853 году, хотя по общей высоте, включая постамент, несколько ему уступает. Москва, таким образом демонстрирует своё духовное преемство от древней столицы Руси и последовавшее своё лидерство. Официальный статус мемориала по всей видимости не подвигал автора к новационному образному решению. Преувеличенный гигантизм фигуры, воздвигающей крест, не слишком корреспондирует архитектуре Кремля и дому Пашкова.

В мемориальной скульптуре, посвящённой деятелям науки, литературы, искусства, где авторы не так скованы изобразительной кодификацией, появляются более интересные пластические интерпретации. Можно напомнить хорошо известные памятники Ф. М. Достоевскому у Российской государственной библиотеки г. Москвы на ул. Воздвиженка (ск. А. И. Рукавишников, арх. М. А. Посохин, А. С. Шаров, 1997 г.), Б. Ш. Окуджаве на углу Арбата и Плотникова пер., г. Москва (ск. Г. В. Франгулян, арх. И. В. Попов, В. А. Прошляков, 2002 г.), И. А. Бродскому на Новинском бульваре, д. № 19-23, г. Москва (ск. Г. В. Франгулян, арх. С. А. Скуратов, 2011 г.), Виктору Цою (ск. А. А. Благовестнов, 2008 г., открыт в Окуловке Новгородской обл. в 2015 г.), Владимиру Мулявину в Екатеринбурге (ск. С. А. Логвин 2014 г.).

Для монументальной живописи не сложилось благоприятных условий для реализации с 90-х годов прошлого столетия. В период подъёма монументальной живописи в советские 70-е гг. в ней видели явление высокой гражданской ментальности. Необычайно яркие произведения Б. А. Тальберга, Л. Г. Полищука и С. В. Щербининой резонировали этой кульминации в маршруте развития большой темы. Как писала известный исследователь искусства этого периода С. С. Валериус: "... Специфика этого жанра исключает вариант создания искусства для "немногих" – она предназначена для народного восприятия. Её специфика требует масштабного идейно-художественного обобщения эпохальных событий, созидательного творчества народа, отражения особого этического, интеллектуального мира современника: она не может найти выражения в зашифрованных знаках формалистического искусства, лишённых человеческого образа и жизненного содержания" [1]. Такая внутренняя отзывчивость поставленной временем задаче отличала и ведущих художников. О своём мировосприятии Борис Тальберг высказывался так: «Мои работы – тени моих переживаний, моих умозаключений, иногда фантазий, связанных с человеком, почти всегда с Человеком вообще» [2]. Монументальная живопись нуждается в более серьёзной привязке к архитектуре, чем скульптура, иначе она не работает. Во множестве послеперестроечных объектах по всей стране стоят часто и вовсе простенькие музеи, школы, цирки, театры, стадионы, не способные самовыразиться и протянувшие руку помощи к монументальной живописи. Когда нет эпохальной задачи – также и нет высокой эмоционально-художественной отдачи. Для подобных сложных задач требуется соответствующий мощный творческий резонанс художника. Не каждый способен почувствовать себя

вождём, создающим гимн страны, гимн великой идее человечества. Сегодня размножившийся хаос индивидуальностей дает каждому изоляцию от всех и вся – убежище одиночки. Особенно наглядно пестрота художественных почерков проявляется в акциях фестивалей, устраиваемых при поддержке государства в разных городах страны. Предоставляемая художникам площадка для воплощения своих замыслов – городские районы с монотонными рядами типовых зданий. Убогая типовая застройка Хрущевского периода, несмотря на критику, остаётся необходимой и сейчас, как экономически выгодная. В новых жилых районах она только меняется на более высотную. Периодически наши власти субсидируют различные художественные проекты, включая международный ресурс по либеральному подходу, настраивая мастеров на создание свободных творческих решений. Призываемый в такое обезличенное пространство художник коренным образом переформатировать его не может. В первую очередь подобная среда требует колористического наполнения и «очеловечивания» её доступными обыденному сознанию темами. Пафосный, эпический язык росписей здесь был бы неуместен. И выполненные граффити с самыми разнообразными темами, перекрывающая друг друга, напоминают о клиповом наборе всей «верстки», к которой уже подготовлено средствами массовой информации общественное сознание. Поп и стрит-арт, абстракция, фотография, комиксы, литературная иллюстрация задвигают монументальную живопись за кулисы. Такие примеры видим на международных арт-фестивалях, проходивших в разных городах России начиная с 2007 года. (Первый стартовал в районе станции метро «Бабушкинская» г. Москвы). Последний, самый масштабный, начавшийся в 2019 году в Подмосковье, в новостройке Новая Трехгорка города Одинцово, стал самым крупным, собрав художников из 26 стран для росписи 30 многоэтажек. На нём также повторился эклектический сценарий декоративного шоу. Такое снижение монументальной стилистики в искусстве заметно повсеместно. Отсутствие архитектурной составляющей действия – досадное упущение в таких арт-фестивалях. Пафос прогрессивных актуальных гуманистических идейно-философских тем быстро полинял в противоборствующей социально-политической атмосфере мира, разъединяющей и культуры, и её творцов. Монументальное содержание в живописи, видимо, встало на "паузу". Можно, конечно, надеяться, что этот этап не будет слишком длительным.

Литература

1. *Заслуженный художник РСФСР Борис Тальберг : живопись. Графика. Декор. скульптура : каталог / сост.: И. Б. Ефимович. – Москва : Сов. художник, 1981. – С. 10.*
2. *Валериус, С. С. Монументальная живопись : соврем. пробл. / С. С. Валериус. – Москва : Искусство, 1979. – С. 26.*

УДК 7.03(575.3)

М. Н. Таранина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Становление искусства Таджикистана в эпоху СССР

Статья посвящена становлению и развитию традиционного искусства Таджикистана в эпоху СССР. Рассматривается главная цель художников тех лет – создание идеологической канвы искусства, отражение революционных и социальных преобразований в жизни общества.

Ключевые слова: искусство Таджикистана, культура советского периода, мозаика, фреска

Margarita N. Taranina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

The formation of the art of Tajikistan in the era of the USSR

The article is devoted to the formation and development of the traditional art of Tajikistan in the era of the USSR. The main goal of the artists of those years is considered - the creation of an ideological outline of art, the reflection of revolutionary and social transformations in the life of society.

Keywords: art of Tajikistan, culture of the Soviet period, mosaic, fresco

Цели исследования: на основании документальных источников, книг отразить путь развития искусства в Таджикистане в советскую эпоху и показать роль общемировых художественных ценностей в процессе формирования и развития таджикского советского изобразительного искусства, совершенствования его профессионализма.

Таджикский народ обладает богатым наследием в области литературы, музыки, архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

С давних времён на территории Таджикистана, создавались яркие и красочные вышивки и ткани, художественная керамика, деревянные изделия, архитектурный декор, торовтика и т. д. Возникновение таджикского искусства относится к глубокой древности. Фольклор сохранил достоверные сведения о борьбе предков таджикского народа – согдийцев и бактрийцев – с войсками Александра Македонского и других иноземных завоевателей.

В советский период подчеркивалась важность проблемы повышения культуры в формировании всестороннего развития личности, а также дальнейшего развития как народных, так и новых профессиональных форм искусства.

Во времена образования Таджикской АССР была поставлена задача создания новой культуры и возникла острая необходимость в подготовке специалистов. С помощью представителей интернациональной профессиональной интеллигенции стали практиковаться творческие поездки, которые стали «прототипом» будущих учреждений культуры в республике.

Уже в 1933 г. было создано Оргбюро (Союз художников), а также открыто художественное училище, учрежден музей изобразительного искусства.

В художественном училище началась творческая подготовка будущих специалистов. Тех, кто проявил себя наиболее ярко, направляли на учебу в вузы крупных центров СССР. Именно в этот период происходит возрождение традиционного таджикского изобразительного искусства и становление новых его жанров: живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. В период советского строительства были провозглашены принципы народности и реализма в искусстве.

Впервые в республике появились произведения станкового искусства, живописи, графики и скульптуры. Молодой республике требовалась помощь. Профессиональные художники, приехавшие в Таджикистан: Л. Бурэ, М. Новиков, Е. Г. Бурцев содействовали становлению новых форм и жанров искусства, а также оказывали помощь правительственным и общественным органам в деле развития искусства. Их главной целью было создание идеологической канвы искусства, отражение революционных и социальных преобразований в жизни общества.

Большая заслуга в деле систематизации материала по изобразительному искусству Таджикистана и профессионального анализа его видов и жанров принадлежит таким исследователям 1930–40-х гг., как Б. В. Веймарн, Н. В. Черкасова, С. М. Долгоносова. В их трудах нашли отражение вопросы, связанные с данной проблемой. Таким образом, анализ исторической литературы и других материалов позволяет считать, что имеется немало содержательных работ, отражающих состояние и пути формирования истории развития и становления изобразительного искусства в республике.

В 1945–50-х гг. значительно увеличилось число художников с профессиональным образованием, развиваются станковая живопись, монументально-декоративное и театрально-декорационное искусство, книжная графика, скульптура. 1960–70-е гг. выделяются высоким развитием изобразительного искусства, разнообразием творческих индивидуальностей (В. М. Боборыкин, А. Н. Камелин, И. Л. Лисиков, П. И. Фальбов, А. Рахимов, З. Хабибуллаев, Х. Хушвахтов – в живописи; Е. А. Татарина, К. Жумагазин, Г. Г. Чередниченко, О. А. Ахунов – в скульптуре; Б. И. Серебрянский, С. И. Вишнепольский, К. В. Туренко, В. П. Фомин, С. А. Краснопольский – в графике), а также весомыми достижениями в области театрально-декорационного (М. М. Мухин, М. Н. Шипулин) и монументально-декоративного (А. Т. Аминджанов) искусства.

Наряду с росписью и резьбой по дереву и ганчу, в Таджикистане получили широкое распространение плакаты, издававшиеся первоначально в Ташкенте и Самарканде. Монументальные плакаты призывали к созидательному

труду, к борьбе с неграмотностью и пережитками старого быта, к борьбе за раскрепощение женщины. Классовая борьба, имевшая место в Средней Азии после Октябрьской революции, нашла отражение и в искусстве.

О развитии плакатного искусства в Таджикистане рассказывает книга В. А. Мешкерис, где показан путь развития этого вида искусства. Формирование народного, а также профессионального таджикского прикладного искусства исследованы в работах А. Белинской, М. Рузиева, Н. Юнусовой. В публикации Н. А. Белинской «Декоративное искусство горного Таджикистана» подчеркивается, что отмеченное многочисленными достижениями народное искусство очень популярно среди людей, любимо и почитаемо в стране.

М. Рузиев в книге «Резное дерево Чорку» на основе исторического и фактического материалов исследует древние корни народного промысла, в частности, художественной резьбы по дереву [4].

Н. В. Юнусова в книге «Таджикская вышивка» на основе исследований и подбора материалов характеризует национальную вышивку, которая имеет богатый эстетический идеал, от поколения к поколению передававшийся среди народных мастеров. В книге М. Хошмухамедова характеризуется творческое мастерство художника и его участие во всесоюзных выставках и за рубежом в 1955–70 гг.

Газетная графика, плакаты оказались самыми «быстрыми» и массовыми изобразительными агитациями. Рисунки в газетах содержали не только агитационный смысл, но и приобщали широкие слои населения к восприятию реалистического изображения человека. В карикатурных рисунках сатирические журналы пытались отобразить острые проблемы тех лет.

Важную роль в формировании изобразительного искусства сыграли иллюстрации в журналах и газетах «Рохбари Дониш», «Машраб», «Муштун», «Гули-сгон», «Зерафшан», «Овози точик».

В начале 1960-х гг. некоторые аспекты истории искусства таджикского народа были рассмотрены в книгах М. Назарова, где впервые была сделана попытка изложить историю формирования разных видов и жанров искусства в научно-популярной форме. М. Назаров в своих трудах хронологически изложил огромный фактический материал и личный опыт работы в сфере культуры, что придало его книгам особую ценность. Автор подчеркивает, что современное искусство и культура таджикского народа зародились на базе ценностей прошлого при всесторонней помощи и интернациональной поддержке художественной интеллигенции [5].

В 1960–80-е гг. современные архитектурные формы всё органичнее сочетаются с традиционным декором, орнаментальными и сюжетными росписями, керамикой, резьбой по ганчу и дереву, гобеленом.

Также нельзя не упомянуть, что во времена СССР большую роль в жизни общества играло монументальное искусство, призванное отражать преобразования в жизни народа художественным языком.

В искусство Таджикистана 1970–80-х гг. большой вклад внесли также молодые художники: живописцы-монументалисты С. Н. Шарипов, Д. М.

Бекназаров, З. Давутов, С. У. Курбанов, графики Т. Самандаров и Р. А. Азимов, керамист В. Одинаев, мастер гобелена Д. Абдусаматов.

Внедряя мозаику и фрески как средства распространения идеологии во всех своих республиках, Советский Союз участвовал в возрождении древней традиции живого повествования. На протяжении всей истории различные цивилизации и культуры использовали мозаику для передачи сообщений – изображая древних богов, прославляя великих правителей, показывая международные отношения и торговлю, представляя повседневную жизнь или описывая нравственную жизнь в соответствии со стандартами разных религий.

Фреска молодых художников С. Курбанова и М. Нурматова «Советский Таджикистан» расположена в зале Дома политпросвещения в Душанбе (архитектор Э. Ерзовский). Данная работа была создана к 50-летию республики и образования Компартии Таджикистана. Эта работа привлекает идейно-художественным содержанием, своеобразием исполнения. Фреска находится на выгнутой наружной поверхности лекционного зала, выходящей в фойе и на верхнюю галерею. Панно выполнено в коричнево-красных, теплых тонах сухой темперой. Идею росписи подсказали достижения Советской власти в республике за 50 лет.

Панно делится на три части по вертикали. Центральная часть представляет собой композицию из трех фигур. В центре – символическая фигура женщины, устремлённой вперед, как бы увлекающей за собой фигуры рабочего и колхозника. Их жесты полны энергии. Боковые части панно, уравновешивая друг друга, заполнены целым рядом фигур и многофигурных сцен. В небольших, лаконичных композициях авторы намечают основные этапы становления и развития Советской власти в Таджикистане. Справа – изображения, повествующие о первых шагах Советской власти: сжигание паранджи, борьба с басмачами, школа ликбеза, первый трактор, первые декреты Советской власти. Слева – ряд сцен, характеризующих гигантский рост экономики в республике, рост самосознания масс: подписание договора о социалистическом соревновании; добыча полезных ископаемых в горах Таджикистана, новостройки химической промышленности, работа хлопкоуборочного комбайна, строительство Нурекской плотины.

В этих небольших ячейках заключена своеобразная краткая энциклопедия того, что принес таджикскому народу Великий Октябрь. В своей стилистической однородности, представляющей своеобразный орнаментальный фон, боковые части панно создают впечатление красочного, многофигурного ковра, полного движения. При этом сюжетные сцены даны как бы сквозь призму истории. Фигуры и предметы решены очень обобщенно: это как бы символы, знаки. Свободное их расположение на выгнутой поверхности, единство и однотипность манеры исполнения, обобщенность всех деталей существенно активизируют поверхность панно, зрительно увеличивая его и, в то же время, предельно загружая в границах одной плоскости. Такое чисто декоративное решение выигрывает еще и по той причине, что панно имеет несколько точек обозрения: снизу, с боков и с галереи, с довольно

большим приближением к его плоскости, при отсутствии в то же время возможности общего обзора [3].

И декоративно-условное решение отдельных сцен и фигур в виде свободно расположенных орнаментальных ячеек, и удачно найденный масштаб, и сдержанная, строгая цветовая гамма – все это хорошо соответствует художественному оформлению интерьера здания, в котором большую роль играют различного рода структурные орнаменты, декоративные светильники, дерево, цветные мраморы.

Панно «Советский Таджикистан» в интерьере одного из красивейших зданий города Душанбе родилось не случайно. Оно говорит о возросших возможностях молодых монументалистов республики, способных решать большие художественные задачи современности. Оно является, в то же время итогом длительной и плодотворной работы М. Нурматова и С. Курбанова, показавших себя оригинальными мастерами станковой живописи, способными монументалистами, интенсивно ищущими новые пути раскрытия в своих произведениях национального своеобразия.

В работе над оформлением Салона быта в Душанбе соединили свои творческие усилия С. Нуриддинов, В. Одинаев и С. Шарипов – представители двух поколений и соответственно разных художественных традиций. С. Нуриддинов, народный мастер, орнаменталист, резчик по дереву с немалым творческим опытом. В. Одинаев и С. Шарипов – молодые художники (первый – керамист, а второй – специалист по монументально-декоративной росписи). Оба они недавно окончили Театрально-художественный институт в Ташкенте, и оформление Салона явилось для них фактически первой большой самостоятельной работой в монументальном искусстве [1].

Благодаря содружеству представителей двух художественных школ – народной, орнаментальной и современной, опирающейся на изображение и объемную пластику, в оформлении интерьера удалось соединить эти два разных направления современного таджикского искусства. Авторы использовали резное дерево в сочетании с сюжетными композициями из керамики.

Наиболее органичной оказалась композиция «Свадьба», где была удачно использована конструкция таджикских айванов. На архитектурной плоскости, расчлененной системой трех декоративных арок, покрытых орнаментом и опирающихся на резные колонны, авторы поместили изображения двух музыкантов (по бокам), жениха и невесты (в центре). Пружинистость и плавность поз и жестов сидящих музыкантов, напоминающих по рисунку орнаментальный узор; округлость силуэтов, обведенных широкой упругой линией, декор одежды и музыкальных инструментов — все это хорошо согласуется с резными деталями. Глубокий коричнево-красный цвет керамики, сочетающийся с естественным цветом дерева, обобщенность изображений, ритм конструктивных линий говорят о присутствии у авторов чувства меры и высоком вкусе.

В целом же оформление Салона быта стало интересным и многообещающим экспериментом в таджикском монументальном искусстве. Оно прокладывает пути к решению сложной и давно назревшей задачи – поисков

путей синтеза искусства народных мастеров с современными формами монументального искусства в архитектуре.

Таким образом, рассмотренный материал позволяет сделать следующий вывод. В новых условиях жизни повысился интерес людей к своей национальной самобытности, как в историческом аспекте, так и в культурном плане. Процессы культурного развития обрели форму национального возрождения. Большую роль в формировании национального искусства и его специфики оказало создание Оргбюро (союза художников), а также открытие художественных училищ, музеев изобразительного искусства. Именно в этот период произошло возрождение традиционного таджикского изобразительного искусства и становление новых его жанров: живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

Литература

1. *Айни, Л.* Изобразительное искусство Таджикской ССР / Л. Айни. – Москва : Советский художник, 1990. – 223 с.
2. *Гафуров, Б. Г.* Таджики – древнейшая, древняя и средневековая история / Б. Г. Гафуров. – Москва : Наука, 1972. – С. 245-510.
3. *Белинская, Н. А.* Декоративное искусство Таджикистана / Н. А. Белинская. – Душанбе : Ирфон, 1965. – С. 15-20.
4. *Гусева, М.* Голос молодых / М. Гусева. – Москва : Творчество, 1961. – С. 18-20.
5. *Назаров, М. Н.* Становление таджикской советской художественной культуры / М. Н. Назаров. – Душанбе : Ирфон, 1986. – С. 5-40.
6. *Назаров, М. Н.* Искусство таджикского народа / М. Н. Назаров. – Душанбе : Ирфон, 1975. – С. 10-100.
7. *Шукуров, М.* История культурной жизни Советского Таджикистана (1917-1941) / М. Шукуров. – Душанбе, 1970. – С. 230.
8. *История искусства народов СССР.* Т. 2 : Советское искусство 1917–1957. – Москва : Изобразительное искусство, 1973. – С. 5-8; Москва : Искусство, 1957. – С. 5-25.
9. *Гусев, К. Д.* Развитие советского монументального искусства в 1928–1941 гг. / К. Д. Гусев // Молодой ученый. – 2016. – № 7 (111). – С. 545-549. – URL: <https://moluch.ru/archive/111/27547/> (дата обращения: 18.03.2021).

УДК 72.03:72.009:721.012:7.038.11

В. А. Тищенко

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Проблема взаимодействия архитектора и заказчика в советское время

В статье рассмотрена история знаковых для Советского государства архитектурных проектов, созданных архитекторами В. Е. Татлиным, Б. М. Иофаном и Д. Н. Чечулиным. Статья содержит анализ основных тенденций развития искусства в условиях того времени; выявлены основные причины отказа власти от проекта. Особое внимание уделяется разбору стилей, материалов и эскизов архитектурных строений. Поднимается вопрос конфликта между творческой задумкой художника и возможностями заказчика. Статью завершает вывод о том, как некоторые проекты, отвечающие первоначальной идее и соответствующие политике государства, не могли быть реализованы в силу возможностей технологий и ресурсов заказчика.

Ключевые слова: искусство, Советский Союз, архитектор, конструктивизм, власть, проект

Valentina A. Tishchenko

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

The Problem of Interaction Between the Architect and the Customer in Soviet Times

The article examines the history of architectural projects, significant for the Soviet state, created by architects V. E. Tatlin, B. M. Iofan and D. N. Chechulin. The article contains an analysis of the main trends in the development of art in the conditions of that time, identifies the main reasons for the refusal of the authorities from the project. Particular attention is paid to the analysis of styles, materials and sketches of architectural structures. The question of the conflict between the artist's creative idea and the customer's capabilities is raised. At the end, it was concluded that some projects that were in line with the original idea and in line with government policy could not be implemented due to the capabilities of the customer's technologies and resources.

Keywords: art, Soviet Union, architect, constructivism, power, project

Архитектуру советского периода принято рассматривать с 1917 по 1991 гг. В первые десять лет существования Советского государства одним

из стилистических направлений стал конструктивизм, который появился в конце 1910-х гг. и обрёл характерные детали: прямые геометрические формы, строгость и монолитность внешнего облика.

Подобно Советам, отрицавшим старое, конструктивизм отвергал классические формы, объявляя старому искусству войну: «долой весь старый мир». Конструктивисты утверждали, что существующие методы и практики для молодого государства неприемлемы. Нужны новые формы и идеи, чтобы изменить «старое» восприятие мира.

Для архитектурных построек советского периода характерен минимализм и сочетание приглушенных цветов: бежевых, серых, черных и белых. Несмотря на отсутствие ярких красок, конструктивизм не отвергает эстетику, а стремится к сочетанию функциональности и выразительности форм. Поэтому главная задача конструктивистов – это выражение коммунистических материальных ценностей.

Все советское искусство пронизано советской идеологией, направленной быть проводником всех мыслей и заключений Советского государства. Если в искусстве конца XIX в. и в начале XX в. деятели творчества подвергали нешуточной критике существующую реальность, то в советское время это было совершенно недопустимо.

Так, в советский период власть проявила большой интерес к архитектуре как к действующему инструменту идейного и эмоционального воздействия на человека. Не стали исключением и политические деятели построившей революционной России. Они воспринимали архитекторов как союзников, которые моментально способны изменить мышление людей с помощью удивительных построек.

Однако, несмотря на заинтересованность власти, не все крупные постройки имели успех в реализации. Взаимодействие власти и архитекторов в советское время можно рассмотреть на примере творчества В. Е. Татлина, Б. М. Иофана и Д. Н. Чечулина.

После революции 1917 г. советский конструктивист Владимир Татлин получил приказ от властей создать сооружение, которое станет символом коммунизма. «Башня Татлина» или по-другому памятник III Коммунистическому Интернационалу – колоссальная башня из железа, стекла и стали, которая должна была вознестись от земли до небес на 400 м.

Проект представлял собой совокупность двух наклонных металлических спиралей, состоящих из расположенного одного над другим зданий различной геометрической формы, но при этом гармонично соединенных между собой. Посредством механизмов здания вращались вокруг своей оси. Небоскрёб в центре города должен был вдохновлять поколения на достижение успеха и объединять людей по всему миру.

Однако власти отказали архитектору в воплощении. Башня Татлина не могла быть построена в бедной и разоренной стране. Рок изначального противоречия тяготел и над самой идеей памятника III Интернационалу. Власти

видели в идее Татлина нереализуемую мечту. По словам советского писателя И. Рахтанова, «проект так и остался проектом <...> новая идея, слишком смелая для своего немедленного воплощения».

Однако В. Е. Татлин считал, что дело не только в сложности конструкции и ограниченности ресурсов. Реакция официальных лиц на макет памятника была весьма прохладной. Например, Л. Д. Троцкий считал, что башня выглядит как каркас недоделанного здания, а И. Г. Эренбург, наоборот, оценил дизайн, но поставил под вопрос отсутствие человеческих фигур.

Известно, что к проекту постоянно возвращались. Но, в конечном итоге, И. В. Сталин поставил точку и выступил против его реализации.

К концу 1930-х гг. конструктивизм переживает сильные изменения, и перерождается в «сталинский классицизм», для которого характерны гигантомания и помпезное убранство. Монументальные здания, жесткая централизация, градостроительный размах – все это соответствует образу того времени.

Однако система взаимодействия власти и архитекторов с приходом к власти И. В. Сталина сложилась неоднозначно. Тотальному контролю подлежала значительная часть творческих деятелей. Теперь перед архитекторами ставились более конкретные задачи, и, с другой стороны, все больше сужалась возможность выбора выразительных приемов.

Так, в 1931 г. власти решили обратиться к архитекторам за помощью, чтобы построить Дворец Советов – самое высокое здание в мире, символизирующее победу социализма. Для того, чтобы выбрать наиболее удачный проект, объявили масштабный конкурс. Эскизы присылали из разных точек мира.

После рассмотрения всех работ победителем стал советский архитектор Б. М. Иофан. Но впоследствии власти попросили его объединиться в группу с еще двумя авторами эскизов – Владимиром Щуко и Владимиром Гельфрейхом. Специалисты являлись прямыми конкурентами в конкурсе и имели иное видение будущей конструкции. В итоге Борису Иофану пришлось частично отказаться от своей первоначальной идеи.

Вопрос о том, где будет построен Дворец Советов, был решен не сразу. После долгих переговоров И. В. Сталин утвердил предложение построить Дворец на площади Храма Христа Спасителя. Храм высотой более 100 метров был взорван 5 декабря 1931 г.

Иосифа Виссарионовича несильно волновал вопрос, связанный с религиозными убеждениями и взбудораживший большинство архитекторов. Взгляд Сталина устремлялся далеко в будущее. По его словам: «коммунисты умеют так же хорошо строить новое, как они умеют хорошо разрушать старое».

Однако проблема со зданием носила не только антирелигиозный характер. В 1934 г. после утверждения проекта выяснилось, что архитекторы недостаточно разбирались в технических моментах строительства. Поэтому рабочая группа в поисках необходимых знаний отправилась в Европу и США. Вернувшись назад, они были вынуждены признать, что запланированную конструкцию выше 400 метров соорудить невозможно. Поэтому ар-

хитекторы призвали сократить высоту до 270 метров. Но даже с такими параметрами из-за геологического расположения Дворец Советов соорудить было невозможно.

Ситуация усложнилась с началом Второй мировой войны. Весь материал конструкции пришлось использовать для сооружения мостов и другой инфраструктуры.

После войны проект подвергся новой оценке со стороны властей. Идею Б. М. Иофана признали неактуальной и несоответствующей современным требованиям. В композиции теперь видели много недостатков. Внутренние помещения были неудобными, а чрезмерное пространство сочли неоправданным. Власти не были готовы потратить огромное количество государственных средств. На этом сотрудничество архитектора с властью закончилось.

После смерти И. В. Сталина его преемник Никита Хрущев приказал построить на месте недостроенного дворца большой бассейн. И только во время пребывания на посту мэра Москвы Юрий Лужков восстановил уничтоженный Храм Христа Спасителя. Так, на месте, где должен был быть символ грандиозных построек, вновь возник Храм.

Еще одним неосуществленным проектом стало здание «Дом Аэрофлота» (проект архитектора Д. Н. Чечулина). В 1934 г. здание планировали построить как памятник героической советской авиации с фигурами героев-летчиков: А. Ляпидевского, С. Леваневского, В. Молокова, Н. Каманина, И. Слепнева, И. Водопьянова, И. Доронина. Проект требовал немедленной реализации.

Перед архитекторами стояла трудная задача: разработать чертеж за короткий срок. Д. Н. Чечулин выполнил условия и подготовил чертеж за два месяца. Архитектору за столько короткий срок удалось создать весьма впечатляющую конструкцию с ярким образным решением и с совершенно новой композиционной находкой: необычная аэродинамическая форма основной части здания с закругленными краями. Все это должно было наводить на мысли об авиации.

Проект Чечулина представляет собой оригинальное образное решение. В нем много динамики и интересных пространственных решений; также предполагалось включение скульптурных композиций. Тем не менее, творение автора подверглось критике. Государство посчитало, что такое строение слишком масштабно для одного конкретного участка города. В итоге само здание так и не было построено. Однако композиционное решение и творческая идея не покидали автора – замысел Чечулина частично нашел свое воплощение уже совершенно в другом проекте. Это случилось в 1981 г., во время постройки знаменитого «Белого дома». Так проект обрел свое неполное осуществление.

Подводя итог, можно сказать, что общество с самого начала было вынуждено существовать в пространстве между риторикой о новых «городах будущего» и реальной градостроительной практикой, слабо соотносившейся с заявленными архитектурными программами. Эти три здания служат тому отличным подтверждением. Некоторые из них не были построены из-за нехватки финансов, некоторые были просто несбыточными утопическими мечтами, а

некоторые проекты перестали быть актуальными после военного времени. Слабое взаимопонимание между заказчиком и архитектором также привело к ряду проблем, связанных с нереализованностью построек. Обе стороны не смогли полностью осознать чёткую границу между мечтой и реальностью.

Не все архитекторы имели четкое представление о том, как после утверждения проекта должна работать конструкция вживую. Отсутствие понимания строительного дела и незнание финансовых возможностей государства привели к тому, что материалов для воплощения идеи было недостаточно. Поэтому архитекторы очень часто по просьбам заказчика переделывали проекты, меняли их первоначальную концепцию и даже командировались в другие страны для получения необходимых познаний.

Говоря о государстве как о заказчике, можно отметить, что власть не понимала масштаб творческих задумок и не оценивала здраво свои возможности на их реализацию. А после окончания войны задача строительства города будущего сменилась задачей возмещения ущерба, нанесенного стране.

*Научный руководитель – кандидат исторических наук, доцент
Т. В. Рабуш*

Литература

1. *Ельшевская, Г.* Искусство после революции : художник и власть // Arzamas.academy : [сайт]. – 2020. – Ликбез № 1. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1203> (дата обращения: 13.12.2021).

2. *Иофан, Б. М.* Академик архитектуры Сталин и Дворец Советов // ВикиЧтение : [сайт]. – URL: <https://biography.wikireading.ru/21109> (дата обращения: 14.11.2021).

3. *Лапшина, Е.* Башня Татлина : опыт графической реконструкции памятника мировой архитектуры / Е. Лапшина. – Москва : TATLIN, 2015. – 64 с.

4. *Панасевич, Ю.* Постройки в СССР, которые так и не были реализованы // Командир : [независимый информационно-новостной портал]. – URL: <https://comandir.com/2021/02/28/388046-samy-e-grandioznye-postrojki-v-sssr-cto-tak-i-ne-byli-realizirovany.html> (дата обращения: 17.11.2021).

5. *Сидорина, Е. В.* Русский конструктивизм: идеи, истоки, практика : учебное пособие / Е. В. Сидоренко. – Москва : НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1995. – 167 с.

**О деятельности сотрудников Государственного Эрмитажа
в период блокады по сохранению музейных предметов**

Рассматривается деятельность сотрудников Эрмитажа в годы Великой Отечественной войны. На основании документов того времени и рассказов сотрудников музея в статье описаны процесс подготовки к эвакуации музейных экспонатов, а также сама эвакуация предметов искусства в Свердловск. Кроме этого, освещена деятельность сотрудников, которые в годы войны остались в блокадном Ленинграде и продолжали следить за сохранностью музейных ценностей, которые не удалось вывезти на Урал.

Ключевые слова: Эрмитаж, блокада, Великая отечественная война, сохранение наследия

Anna A. Axenova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**On the activities of the employees of the State Hermitage during
the blockade to preserve museum items**

The activities of the Hermitage employees during the Great Patriotic War are considered. Based on the documents of that time and the stories of museum staff, the article describes the process of preparing for the evacuation of museum exhibits, as well as the evacuation of art objects to Sverdlovsk. In addition, the activities of employees who remained in besieged Leningrad during the war years and continued to monitor the safety of museum valuables that could not be taken to the Urals are highlighted.

Keywords: Hermitage, blockade, Great Patriotic War, preservation of heritage

Актуальность темы и исследования определяется тем, что процесс эвакуации и сохранения произведений искусства Эрмитажа слабо освещен. Недостаточно подробных описаний событий по спасению культурного наследия во времена Великой Отечественной войны.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней полностью описана эвакуация Эрмитажа и поднимается вопрос значимости достояния и культурных ценностей страны для народа.

Цель исследования – изучить хронологию эвакуации музейных ценностей, опираясь на воспоминания сотрудников и исторические документы.

Задачи исследования: подробно описать эвакуацию экспонатов; дать характеристику действий сотрудников; определить вклад сотрудников в спасение произведений искусства; описать деятельность сотрудников Эрмитажа во время блокады. События того времени особенно ярко изложили ленинградские писатели С. П. Варшавский и Ю. И. Рест в своей книге «Подвиг Эрмитажа» [1]. В этой трудоемкой работе воссозданы действительные события с реальными людьми – чей подвиг отражен на страницах книги. Авторы описали и начало эвакуации: «Все, кто собрался в залах, – научные сотрудники и технические работники, экскурсоводы и реставраторы, хранители отделов и смотрительницы залов – эрмитажные старушки. Молча смотрят они на раскрытые и еще порожние ящики» [1, с. 13]. Абсолютно каждый человек, который был равнодушен к искусству, старался внести вклад в общее дело – спасение музейных ценностей. Авторы описали все сложности и проблемы, которые вставали на пути сотрудников. Описана и деятельность после эвакуации экспонатов на Урал.

Также эту тему широко осветила доктор исторических наук Ю. З. Кантор в своей статье «Блокадная хроника Эрмитажа» [2]. Автор описывает эвакуацию и как после нее сотрудники «консервировали» здание и спасали оставшиеся экспонаты.

С. Фронтцек в своей работе «Блокадный Эрмитаж. Искусство остаться людьми» [3] провела работу по восстановлению хронологии событий и осветила деятельность сотрудников музея. В этой статье автор описал процесс эвакуации и работу сотрудников во время блокады.

В книге «Эрмитаж. История и современность» [4], авторами которой являются: Б. Б. Пиотровский, И. Н. Новосельская, Л. Л. Каганэ и др., описаны события блокады. В книге писатели приводят сведения по истории Эрмитажа, его отделов, подразделений, повествуется о деятельности работников музея. В этой работе описано, как сотрудники защищали произведения искусства: «Основная часть коллекций была эвакуирована в Свердловск. Но в Ленинграде оставались не вывезенные музейные экспонаты и часть штата музея, обеспечившего в дни блокады их консервацию и защиту» [4 с. 22]. Авторы описывают труд сотен людей, которые трудились, чтобы сохранить достояния Советского Союза.

И, конечно, благодаря каталогам самого Эрмитажа мы можем увидеть фотографии того времени, оценить масштабы проделанной работы сотрудников, представить каковы были последствия если бы эвакуация не состоялась.

Спасение предметов искусства – спасение достояния страны. Авторы, которые изучали деятельность сотрудников музеев в период войны, затрагивали вопросы значимости музейных экспонатов для народа в целом. Йозеф Геббельс, человек, который был немецким политиком в годы Великой Отечественной войны и ближайшим сподвижником Адольфа Гитлера, говорил: «Отними у народа историю – и через поколение он превратится в толпу, а еще через поколение им можно управлять, как стадом». Так и поступали немецкие солдаты, когда на их пути попадалась история – предмет искусства – музейный экспонат.

Важная часть по спасению произведений искусства – эвакуация. 22 июня 1941 г. должен был быть обычным рабочим днем для сотрудников Государственного Эрмитажа. В 12 часов раздался звонок из Москвы с сообщением о начале войны.

Из воспоминаний сотрудников Эрмитажа можно сказать, что успех эвакуации состоялся в основном благодаря директору музея Иосифу Абгаровичу Орбели. Именно он еще за 2 года до наступления Великой Отечественной войны начал подготовку к сбору необходимых материалов для упаковки музейных ценностей.

Также важную роль сыграло решение Орбели о найме столяров и плотников. Именно они изготавливали ящики абсолютно разных габаритов. Эти ящики делали с особыми креплениями и специальной обшивкой, которая не пропускала влагу, что было очень важно для сохранности картин.

Упаковкой занимался весь персонал, но также привлекались и добровольцы вместе со студентами художественных вузов. По записям инвентарных книг, выставочные залы и запасники Государственного Эрмитажа, насчитывали миллион шестьсот экспонатов. Каждый из них был упакован. Процесс работы шел круглосуточно. В первый эшелон упаковывали самые ценные экспонаты и уже через неделю он, в размере 22-х вагонов, отправился в Свердловск.

Несмотря на заранее подготовленные материалы и инструменты для транспортировки времени категорически не хватало. Тогда реставраторами было принято решение не вынимать картины из рам и снимать с подрамников, а вырезать с рам ножом. Времени оставалось все меньше, и такой способ ускорил процесс упаковки. Пустые рамы оставляли на прежнем месте, чтобы после войны вернуть картины на те же места, где они и были.

Второй эшелон отправляется в путь уже 20 июля. 23 вагона увозят 1422 ящика с ценностями Государственного Эрмитажа. Третьему эшелону так и не удалось покинуть Ленинград. 350 уже упакованных ящиков остались в северной столице. Началась блокада.

Но на этом деятельность сотрудников Эрмитажа не закончилась. В Ленинграде начался процесс консервации здания музея и сохранения предметов искусства, которые не смогли покинуть стены музея.

Каждый день сотрудники музея приходили на работу и следили за сохранностью экспонатов. Работники проводили постоянные вскрытия ящиков, чтобы проверить состояние бумаги, холстов, фарфора тканей и других предметов искусства. За каждым нужен был особый уход.

Большинство работ было перенесено в подвалы музея, которые заранее были подготовлены по приказу Орбели. Там же, в подвалах, были размещены люди. Это были, как и сотрудники Эрмитажа, так и люди, приближенные к деятельности музея. Так как вся фототехника была в военном ведомстве, в музее продолжали свою работу художники. Милютин Вера Владимировна, Александр Сергеевич Никольский, Каменский Алексей Васильевич и другие художники фиксировали на бумаге разрушения города и в частности события Эрмитажа в годы блокады. Благодаря их работам до наших дней дошли изображения, которые показывают масштабы потерь и колоссальный труд людей.

В Свердловске, где разместились два эшелона музейных ценностей Эрмитажа, также продолжалась работа сотрудников музея. Кто отправится вместе с экспонатами на Урал, Орбели выбирал лично. Директором филиала в Свердловске стал заведующий отделом западноевропейского искусства музея Владимир Францевич Левинсон-Лессинг. Когда отправлялся первый эшелон, только Левинсон-Лессинг знал, куда именно едут экспонаты. В Свердловске не хватало места для хранения всех предметов искусства и поэтому некоторые из них долгое время хранились в помещениях, в которых было очень трудно проводить вскрытия ящиков и оценивать состояние предметов. Но Владимир Францевич добился, чтобы музею выделили дополнительные места. Так в Свердловске предметы искусства нашли укрытие в подвале Ипатьевского дома, где была расстреляна семья последнего российского императора Николая II, в польском католическом костеле Зачатия Святой Анны и в Свердловской картинной галерее на улице Вайнера, 11.

Там же, в Свердловске, сотрудники проводили выставки. Так был экспонирован большой портрет Кутузова английского художника Джорджа Доу и портреты генералов.

На протяжении всей Великой Отечественной войны сотрудники Эрмитажа трудились, чтобы сохранить музейные ценности. Благодаря слаженной работе и заранее подготовленным материалам эвакуация состоялась быстро и более миллиона экспонатов оказались далеко от линии фронта.

10 октября 1945 г. музейные ценности Эрмитажа вновь вернулись в родные стены музея, а 4 ноября состоялось открытие музея.

В заключении хотелось бы отметить, что несмотря на все трудности того времени люди оставались преданы своему делу. Музейные предметы всегда нуждаются в особенном уходе и, чтобы уделить внимание экспонатам, сотрудникам приходилось работать в совершенно неподходящих условиях. Порой людям приходилось жертвовать сном, чтобы обеспечить сохранность музейных ценностей. Так, спустя время, молодое поколение может наблюдать и изучать экспонаты, которые удалось спасти благодаря труду сотрудников Эрмитажа.

Литература

1. *Варшавский, С.* Подвиг Эрмитажа / С. Варшавский, Б. Рест. – Ленинград : Лениздат, 1985. – 174 с.
2. *Кантор, Ю. З.* Блокадная хроника Эрмитажа / Ю. З. Кантор // Русская история : [электронный журнал]. – 2014. – № 1. – URL: <https://russian-istoria.ru/component/k2/item/968-blokadnaya-hronika-ermitazha> (дата: 15.11.2021).
3. *Фронтцек, С.* Блокадный Эрмитаж : искусство остаться людьми / С. Фронтцек // YBURLAN : [сайт] : [библиотека]. – URL: <https://www.yburlan.ru/biblioteka/blokada-podvig-ermitazha> (дата: 15.11.2021).
4. *Эрмитаж : история и современность : 1764–1988* / Б. Б. Пиотровский [и др.]. – Москва : Искусство, 1990. – 368 с.
5. *Эрмитаж спасенный* / Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Славия : Государственный Эрмитаж, 1995. – 260 с.

УДК 73.01/.09:004.8:001.895Recycle

А. С. Стулова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

А. Р. Парамонова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Человек и искусственный интеллект в творчестве арт-группы *RECYCLE*

В статье поднимается вопрос роли современных технологий в сфере искусства как объекта изображения и как участника в создании произведений на примере творчества арт-группы RECYCLE. Проводится исследование исторических образов в их работах, анализируются материал, композиция. В конце подводится итог о значении их произведений для осмысления прошлого и современных технологий, а также для городской среды в целом.

Ключевые слова: искусственный интеллект, арт-объект, пластик, конфликт, композиция

Arina S. Stulova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Arina R. Paramonova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Man and artificial intelligence in the work of RECYCLE Art group

The article raises the question of the role of modern technologies in the field of art as an object of image and as a participant in the creation of works on the example of the creativity of the RECYCLE art group. A study of the choice of historical images, the use of striking means is carried out, the material, composition, and placement of the art object are analyzed. At the end, the significance of their works for understanding the past and modern technologies is summed up.

Keywords: artificial intelligence; art object; plastic; conflict; composition

В современном мире деятели искусства остро обсуждают тему современных технологий и искусственного интеллекта, призывая зрителя через

свои работы взглянуть на тенденции развития мира. Темой для рассуждения становится взаимосвязь человека и искусственного интеллекта. Существуют два кардинально разных мнения касательно данного вопроса. Одна сторона рассматривает появление технологий как угрозу для человечества. Художники, разделяющие эту позицию, передают в своих произведениях страх перед неизвестным, отрицая возможность мирного диалога человека с компьютерным интеллектом. Представители другого мнения, наоборот, активно погружаются в данную тему, находя в роботах и компьютерах что-то романтическое и эстетичное. Возникает интерес к процессу программирования, позволяющий использовать компьютер в качестве полноценного помощника человеку во многих задачах. Художники, которые задумываются на тему будущего с технологиями компьютеров, активно фантазируют о новых формах технологий или подмечают идеи из исторического опыта человечества. Авторы стремятся выйти на продуктивный диалог со своим зрителем, поэтому подбирают разные формы воплощения своих задумок. Наиболее масштабными произведениями, через которые происходит общение художника и зрителя, остаются городские скульптуры и барельефы. Группа *Recycle* в своем творчестве осмысливают роль современных технологий в нашем мире, воплощая свои задумки в формате больших арт-объектов. В данной статье будет представлен анализ основной концепции художников и проведено исследование деталей произведений, выявлена скрытая символика и отсылки на исторические образы.

Арт-группа *Recycle*, состоящая из двух российских художников, по праву может считаться ярким явлением в современном искусстве. Работы арт-группы строятся на стыке физического мира и виртуальной реальности, представляя собой большие городские скульптурные проекты, апроприирующие классику. Композиции рассказывают идею компьютеризации человечества. Представляя работы для такой широкой аудитории, художники задумывают свое произведение как часть городской среды, с выраженной эстетической составляющей, поскольку объекты должны благоприятно влиять на сознание зрителя. Такое значимое произведение искусства должно вдохновлять человека, говорить о морали, эстетике, важных философских вопросах и давать повод для размышления над проблемой. Если объект является достаточно существенным для жизни города, то художник со всей степенью ответственности прорабатывает тему, чтобы не отпугнуть от своего творчества зрителя, а, наоборот, привлечь внимание и в некотором смысле настроить на позитивное восприятие вопроса. Художники этой группы через свое искусство могут рассказать о взаимоотношениях человека и искусственного, а также показать свою фантазию на тему будущего этих отношений [1, с. 56]. Их работы в настоящее время занимают не только пространства выставок, но и находятся в городской среде парков. Искусство арт-группы *Recycle Group* являет собой позитивный и эмоциональный подход к этому диалогу. Дуэт художников выработал узнаваемый язык, через который происходит коммуникация со зрителем, заключающийся в переосмыслении античных форм в контексте размышления на тему компьютеризации человечества.

Иными словами, они переосмысливают классику: берут основные принципы композиции, античные традиции эстетики, классическое соотношение форм и пропорций, чтобы рассказать о компьютерах и инновациях, о современных тенденциях. Они синтезируют классику и современное, напоминая о вечности процесса развития человечества, что формирует новый взгляд на наше общество. Выбор пластика в качестве основного материала исполнения оказался достаточно актуальным решением в контексте всеобщего вектора интереса к экологическим проблемам загрязнения планеты. Художники не только поддержали идею переработки пластика и представили это в искусстве, но и показали острую проблему потребительства. Еще один материал в их арсенале средств – искусственная сетка. Художники выбрали пластиковую сетку для создания полых внутри статуй, образующих масштабный барельеф. Технологически это позволило облегчить вес конструкции, а эстетически – напомнило о теме взаимодействия человека с недавно созданной средой.

Художники арт-группы используют особый язык повествования, который в некоторых моментах граничит с иронией. Например, когда обыденный предмет становится объектом великого действия, как обычный смартфон в композиции «Конверсия». Главными персонажами рельефа становятся «Неоапостолы», которые являются современной интерпретацией библейских сказаний (ил. 1). Метафора социальных сетей показывает путь героев, выступающих в качестве носителей нового сакрального знания, проявляющегося в потоке виртуальной информации. Так же, как в преданиях, эти герои несут новую весть о возможностях обычного смартфона и прославляют его. С одной стороны, величественный вид персонажей рельефа, застывших в батальных сценах, контрастирует с таким обычным для нашего времени предметом как гаджет. С другой стороны, торжественность события усиливает значение технологического прогресса и напоминает о ценности достижений человечества. Художники смело интерпретируют глобальную «религию» технологий, располагая элементы арт-объекта в композицию храмового комплекса. Идея культа показана в композиционном решении скульптуры, решенного в виде древнего памятника как артефакта некой ушедшей и забытой цивилизации, вселяющей сакральный страх. Фигуры людей напоминают частично разрушенные статуи с фронтона древнего храма, как будто время не пощадило их части тел. Напротив алтаря установлен знак компании «Фейсбук», в нем ясно читается сакральная форма согнутого креста. Религиозность посылы отражает отношение художников к теме современных технологий, которые, с одной стороны, представляют собой великое достижение науки, а с другой стороны показывают фанатизм общества.

Художники осторожно затрагивают тему технологического прогресса и показывают игровой подход к познанию мира. В том случае, если человек осмысливает искусственный интеллект с точки зрения разумного, но при этом забывает о том, что компьютер лишен качеств личности и не имеет эмоций, возникает страх перед технологическим процессом. Это беспокойство развивается при виде роботов, которых программируют быть похожими на людей, изготавливают детали, напоминающие человеческие формы. Японский

учёный-робототехник и инженер Масахиро Мори изучил так называемый «эффект зловещей долины», когда компьютер слишком похож на человека, но при этом какие-то мелкие несоответствия не дают полного совпадения [2, с. 79]. Искусство группы направлено на преодоление недоверия человека к технологиям. В их инсталляциях присутствуют позитивный взгляд и попытка объяснения современных тенденций. Для более тесного взаимоотношения человека с компьютером художники прибегают к VR-технологиям. Например, в крупном барельефе «Искусственная среда», который занимает большую круглую площадь, реализовано сочетание скульптуры и VR-пространства. Скульптурная группа людей выполнена в композиции античных сюжетов, но персонажи становятся участниками коммуникации компьютера и человека. Герои передают искусственному интеллекту понятие слова «игра», которое понятно для человека, но не достижимо для алгоритма программы. Барельеф дополнен виртуальным пространством, в котором летают объекты-планеты. Зритель становится участником инсталляции благодаря возможности подключиться по QR-коду к виртуальному пространству, дополняющему скульптурную композицию. Искусственный интеллект считывает положение камеры и погружает человека в цифровой мир компьютерных возможностей [3, с. 91]. Материальное взаимодействует с нематериальным, что делает инсталляцию интерактивной и расширяет масштаб композиции, оживляя статичные элементы. Данная скульптура находится в городском пространстве парка в г. Краснодар, поэтому доступна для широкой публики. Для художников это стало хорошей возможностью рассказать о себе миру и привить публике интерес к теме искусственного интеллекта через эстетику и интерактивное участие в процессе исследования. Эта композиция эффектно дополняет ландшафт парка и является уникальным современным арт-объектом города.

Искусственный интеллект становится частью еще одного творческого проекта арт-группы – «Ноев ковчег», 2015. Эта композиция дополняет арт-объект «Конверсия». Небольшая скульптура издали выглядит как неровная отшлифованная водой коряга, оставшаяся от дерева (ил. 2). Сбоку силуэт напоминает судно с несколькими палубами и даже кормой. Снова авторы обращаются к яркому библейскому сюжету, проводя аналогию между символом древнего спасительного корабля, где было собрано всё самое важное для человека. На сегодняшний день в Ковчеге спаслись социальные сети: «Фейсбук», «Инстаграмм», а также «Мэйл». Современный Ковчег, как когда-то его древний предшественник, вобрал в себя то, что человечество хотело бы оставить после себя как символ вечной жизни. Также на дискуссию выносятся первопричина, по которой рушится мир вокруг Ковчег. Морем для Ноя в наши дни мог бы стать бесконечный океан информации, наводнивший жизнь человека. В преданиях жители Содомы и Гоморры забыли Бога из-за излишеств и пороков, а теперь Бог заменен цифровым миром. Если еще больше углубиться в символизм выбранного материала, то можно предположить идею контраста живого (природная деревянная ос-

нова) и неживого (компьютерный мир). Данная инсталляция заставляет задуматься над значением технологий в современном мире. Художник, отправляя в сеть свои работы, мечтает о вечной жизни, но ему грозит опасность потеряться в этом огромном потоке информации.



Ил. 1. Часть барельефа «Конверсия»



Ил. 2. Скульптура «Ноев Ковчег»

Обобщая изложенный материал, стоит отметить, что художники Арт-группы *Recycle* создают произведения, актуальные для современного мира, значимые для осмысления внедрения искусственного интеллекта. В их концепции заложена идея сочетания исторического прошлого человечества, религиозных символов и инновационных материалов, компьютерных технологий. Скульптуры из пластика подчеркивают связь с настоящим временем, поскольку данный материал давно стал частью нашей жизни. Художники создают позитивные образы современности, которые могут иметь место в городской среде как выразительные арт-объекты. Искусственный интеллект перестает быть чем-то враждебным для зрителя, поскольку художник использует знакомые методы повествования. Узнаваемые приёмы компоновки античных фигур напоминают о всем опыте человечества, на основе которого возникновение новых технологий воспринимается закономерным событием в истории человечества. Также ирония группы *Recycle* помогает эмоционально разрешить внутренний конфликт восприятия зрителем инновационных явлений в жизни, и зритель благодаря этому юмору легче относится к происходящему. Вопросы вечной жизни внутри сети – это современный взгляд на развитие технологий и хорошая возможность для художника оставить след в истории. Пока существует носитель информации и технология, считывающая код, его произведения будут доступны для всего человечества. Искусственный интеллект может оказаться не просто предметом для эмоционального диалога, но и важным помощником для создания произведения искусства и гарантией сохранения информации на века.

*Научный руководитель: доцент, кандидат исторических наук
Т. В. Рабуш*

Литература

1. Демкин, В. И. История и перспективы развития нейронных сетей / В. И. Демкин, Д. К. Луков // Вестник современных исследований. – 2018. – № 6.1 (21). – С. 366-368. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35339567> (дата обращения: 17.11.2021).

2. Маркофф, Дж. Homo Roboticus : люди и машины в поисках взаимопонимания : пер. с англ. / Дж. Маркофф. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. – 404 с.

3. Овчинников, В. В. Дорога в мир искусственного интеллекта / В. В. Овчинников. – Москва : Институт экономических стратегий, 2017. – 533 с.

4. Федосеев, А. А. Распознавание образов / А. А. Федосеев, Е. А. Фрышкина // Ученые заметки ТОГУ. – 2018. – Т. 9, № 2. – С. 475-479. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35358856> (дата обращения: 19.11.2021).

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 75.052:7.046.3(=161.1)

Н. Г. Дружинкина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Судьба русской монументальной живописи XX–начала XXI в.: проблема поиска идеала

Статья посвящена духовно-нравственным, стилистическим поискам в русской монументальной живописи XX–начала XXI в., которые во многом были predetermined XIX в. Рассматриваются особенности религиозной живописи, деятельность церковных художников.

Ключевые слова: живопись, храмовые росписи, образ Христа, Русская Православная церковь

Natalia G. Druzhinkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

The fate of Russian monumental painting of the XX–beginning of the XXI century: the problem of finding the ideal

The article is devoted to the spiritual, moral, and stylistic search in Russian monumental painting of the XX–beginning of the XXI century, which was largely predetermined by the XIX century. The features of religious painting, the activities of church artists are considered.

Keywords: painting, temple paintings, image of Christ, Russian Orthodox Church

Проблема поиска идеала в современной русской монументальной живописи связана с духовно-нравственными поисками смысла жизни, веры, predetermined исторической судьбы России в контексте общемирового развития. И здесь поиски идеала проводятся как в традиционном ключе, продолжающем христианско-провиденциальные представления русской художественной интеллигенции, так и в постмодернистских художественных практиках. Необходимо выяснить особенности подходов к поискам тем и сюжетов, методов работы мастеров, композиционных и стилистических приемов, которые и определяют судьбу современной русской монументальной живописи, как религиозной, так и светской.

Развитие русской живописи XIX в. во многом подготовило современное состояние монументального искусства. Художники XIX в. все были церковными, т. е. выполняли заказы церкви.

Действительно, воспитанники Академии Художеств, профессора, академики на деле способствовали возрождению церковного стиля, религиозного искусства в России, петербургского храмового синтеза. Архивные документы подтверждают это. (Так, отдельно в РГИА представлен фонд 789 Академии Художеств, тем более что многие ее служащие и студенты не только выполняли заказы Церкви, но и являлись активными членами церковных обществ. Графические материалы по храмовой архитектуре и декоративному оформлению церковей Санкт-Петербурга наиболее полно представлены в фонде 835 РГИА, описи 1, 2, 3, 4)). [1].

Безусловно, церковные художники способствовали реализации храмового синтеза. «Зерна», которые они посеяли столетие назад, могут взойти совершенно неожиданными всходами, если сегодня с новой силой осознать связующие нас с прошлым духовные звенья и изучить опыт церковных ваятелей, зодчих, иконописцев, мозаичистов, ремесленников. Все это явится новым витком проявления национального стиля, прочувствованного и возвращенного, несмотря на все лишения, которым подверглась Русская Православная Церковь. Истории искусства открываются новые имена церковных художников, и в новом ракурсе предстают известные [2, с. 393].

И сегодня этот путь продолжен. Художники вольны выбирать и вырабатывать свой стиль и метод, опираясь на допетровскую (в частности, дионисийскую) традицию, византийскую линию оформления в развитии церковной живописи или академическую (ренессансно-итальянскую) манеру, передвижническую традицию обращения к религиозным мотивам, сюжетам.

Важно, что по форме это может быть и ренессансная композиционная структура изображения картины, фрески, стенной плоскости, мозаичного панно, и модернистски-символистские способы построения (подобно М. Врубелю и др.). Безусловно, что официально приветствуются канонически выверенные варианты, прототипы церковных композиций. По содержанию поощряется богословие в красках, максимально приближенное к текстам Священного Писания. Храмовые монументальные росписи влияют на станковую живопись, делают ее частью грандиозного замысла.

Русское искусство носило христианско-провиденциалистский характер в самых главных своих эпохальных полотнах: «Явление Христа народу» А. Иванова в XIX в. и в XX в. и «Русь уходящая» П. Корина (к сожалению, не осуществленная в своих натуральных размерах). Им предшествовали многолетние поиски композиционного решения, поиски образов, натурные штудии, живописно-стилистические открытия и предвосхищения, сделанные, в частности, академической мастерской исторической живописи, и, конечно же, А. А. Ивановым. Синтезированный, навеянный Рафаэлем образ Христа А. Иванова, пришедший на землю обетованную и по-разному встре-

ченный людьми, стал кульминационным. Картина Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857 гг.) – духовно-нравственное воззвание для совершенствования, спасения человечества.

Более того, А. А. Иванов, в частности в своих «Библейских эскизах» применяет сравнительную мифологию: изучает историю происхождения христианства, евангельские и библейские мифы, связывает разные источники в одно целое. Иванов следует традиции художников Ренессанса. Но, в отличие от мастеров Возрождения, думавших о синтезе живописи и архитектуры, сосредотачивается на достижении синтеза и монументальности лишь в пределах живописи. Художник применяет высокий горизонт для передачи ощущения эпического величия, уделяет особое внимание изображению тканей, ритмических складок, использует цветовые пятна (в чем выявляется влияние древнерусских икон) как средства эмоциональной выразительности. К. С. Петров-Водкин видел в «Библейских эскизах» прообраз органического синтеза классических итальянских и исконных русских традиций. Иванов заботился о соблюдении законов линейной перспективы в композиционных набросках, вероятно, в связи со стремлением к соблюдению исторической достоверности.

Иванов в «Библейских эскизах» породил идею росписи храма Спасителя, затем и Врубель по-своему подытожил индивидуалистскую концепцию росписи храма в эскизах к Владимирскому собору в Киеве, выполненным по заказу Прахова. Врубель органически соединил гармонию и монументальность древнего искусства с экспрессией чувств человека двадцатого столетия. Суриков, Кустодиев, Нестеров и др. обратились к образам русского священства. Крамской, Поленов, Семирадский, Ге обратились в своих произведениях к образу Христа.

Так, в «Тайной вечере» Н. Н. Ге трактует традиционный религиозный сюжет как трагическое противостояние героя, жертвующего собой ради блага человечества и его ученика, навсегда отказывающегося от заветов учителя.

Кустодиев, Васнецов, Нестеров отдали дань каждый по-своему религиозным темам и сюжетам. Складывается религиозно-национальный стиль, у истоков которого стояли М. А. Врубель и В. М. Васнецов. В этот период создано большинство храмовых росписей М. В. Нестерова.

Многим деятелям оказался в той или иной мере близок взгляд на Россию, «Святую Русь» как на спасительницу всего православного мира, подлинную хранительницу восточно-христианской традиции, идущей от Византии. Эта идея находила горячее сочувствие у Нестерова, в чьем творчестве выразилась сущность русской идеологической философии: принятие мира как целого, Вселенной как церкви, воплощение образа «молящейся Святой Руси». Это особый способ вхождения автора в мир православной веры, в потаенную сферу напряженного лирического чувства.

Вклад М. В. Нестерова в развитие церковной живописи конца XIX – начала XX веков ценен. По-новому осмыслив достижения в области живописи и композиции своих предшественников – русских живописцев, изучив опыт итальянских мастеров Возрождения – Беато Анджелико и Франческо

Франча – и используя приемы французских художников-символистов (Пюви де Шаванна), Нестеров смог выработать свой индивидуальный стиль, свою манеру художественного повествования. Он сотворил легенду, свое благоговейное молитвенное послание современникам. Выделяют [3] основные черты «религиозно-национального стиля» в русской церковной живописи конца XIX – начала XX веков: преобладание эстетического начала над этическим, и этического над богословским в изображениях святых и сюжетов Священного Писания; образы подвижников исполнены национальной «религиозности» и «эпичности». Модерн повлиял на храмовую роспись и религиозную живопись и внес свои коррективы в проблему передачи пространства, которое мыслится уплощенно как декоративное панно (в противовес средневековой стенописи) и наделено орнаментами и декоративными элементами. Религиозный сюжет трактуется как историческое событие.

М. В. Нестеров отошел от канонов критического реализма передвижников, выступил против передвижнических устоев: материализма, позитивизма; хотя и был членом товарищества и участником выставок. В живописи появляются черты мистицизма и символизма. В росписях Нестерова, созданных во Владимирском соборе, отразились национально-романтические художественные искания с определенной условностью художественного высказывания. После работы во Владимирском соборе Нестеров принимает участие в росписях храма Воскресения в Петербурге, пишет сюжет Воскресения и образ благоверного князя Александра Невского, шесть эскизов для стенописи внутри и снаружи храма. Созданные Нестеровым образы отличаются необычным для русского искусства того времени подходом к религиозной живописи. Художник помещает фигуры святых на фоне русской природы, тонких берез, елочек; на заднем плане виднеются озеро, река или опушка леса [4]. Этим подчеркивает живописец чистоту и кротость образов молитвенников земли Русской. Именно в этом различие образов святых Нестерова от Васнецова. Лучшим васнецовским образом в этом соборе свойственна страстность и жизненная активность, своих ангелов и святых художник наделил осязательностью живых существ, стремясь при этом не утратить мистического начала. По пути Васнецова и Нестерова пошел Корин.

П. Корин воссоздал галерею типов русского духовенства и приверженцев Святой Руси, идею возрождения которой лелеяли и взращивали в умах русской интеллигенции в императорской России второй половины XIX в. Этот идеал был погран в угоду коммунистической идеологии, которая с 1930-х годов сама стала сакральной и внедрялась в общественное сознание средствами искусства. Это состояние умов передали в своих трудах выдающиеся философы Н. Бердяев, Г. Флоровский, П. Флоренский и др. Духовно-эстетические идеалы времени сказались в живописи. Два мира – две России: «Русь уходящая» Корина и Русь приходящая художников-соцреалистов словно противостоят друг другу. Сегодня идея гражданского примирения и возможностей самореализации стала определяющей.

Подлинное и мнимое, вечное и повседневное в русской живописи, нацеленные и в прошлое, и в будущее должны иметь продолжение и развитие в настоящем. Последовательность пространственно-временных циклов в историческом процессе способна зафиксировать живопись в перманентном своем состоянии на уровне школ и творческих индивидуальностей. Настоящие художники понимают свою роль и сознательно выбирают свое место в развитии исторической монументальной живописи, ориентируясь на идеалы, которые укоренены в традиции, в стилистике произведений живописи, в частности.

Продолжение нестеровско-коринского пути означает «Русь возвращенную», параллельно с модернизмом, соцреализмом, совриском. В этой линии сильна сюжетно-тематическая струя, просветительско-воспитательная функция искусства, роль психологического портретирования, социальной типизации и представительства, глубоких аллюзий, интересов к свойствам тонкой материи в духовной жизни человека как создания Бога. Вокруг этого сосредоточен поиск Идеала.

У Корина – ситуация попрапия веры, изгнания Святой Руси, начало искоренения иноков, забвения веры отцов – это сожаление и боль, плач по «Руси уходящей», Руси исторической, праведной с идеалами Христоцентризма, преданными в угоду конкретного времени. Типажи Корина гениальны, подсмотрены в жизни и отражают душу России.

Так, искусство развивается в светском и религиозном тематическом аспекте, контексте, хотя это деление весьма условно. Светское может быть сакральным по содержанию (что соцреализм с идеей построения светлого райского будущего на земле) и продемонстрировал. Религиозное может быть кризисным, выхолощенным, слабым по форме. Плакатность также способна проступить в монументальной живописи.

Судьба русской религиозной храмовой живописи балансировала между иконописным стилем и академическим письмом, обязана своим развитием творческим манерам разных мастеров.

Образ Христа, иноков, священно-церковнослужителей, бытия соборной церковной истории нашли свое отражение в живописи художников (произведения В. Сурикова, Г. Семирадского, В. Поленова и мн. др.). Поиск идеала был связан с лоном Церкви, Богоискательством, почитанием житий святых, подвижников земли Русской (в противовес революционно-демократическим, антиклерикальным установкам), в консервативном ключе, в противовес пролетарской диктатуре.

Судьба русской религиозной монументальной живописи XX в. в лице М. Нестерова, В. Васнецова, П. Корина обрела конкретные очертания, закономерно эволюционируя по пути, предначертанному А. Ивановым.

Идеал – Христос. Путь Христа в подвижничестве священноцерковнослужителей и мирян, жизнь во Христе и по заветам Священного Писания Иванов, Крамской, Ге, Гончарова отразили в своих произведениях в разной стилистике от классицизма, реализма, экспрессионизма. (Русские художники развивались в контексте мирового искусства, наблюдаются очевидные

параллели: например, Крамской – Дайс, М. В. Нестеров – М. Дени, Пюви де Шаван, Н. Н. Ге, Н. Гончарова – Э. Нольде и др.).

Причем, критика, как и публика подразделялась в отношении к трактовке образа Христа ведущими художниками второй половины XIX века на несколько категорий. Одни выступали решительно против «светской» манеры письма, другие допускали определенное соотношение божественного и человеческого в двуединой природе Христа, третьи вообще отрицали возможность изображения Спасителя как существа высшего и идеального. Эстетика живописных образов Христа определялась духом времени, эпохи мучительных раздумий второй половины XIX века в русском обществе, когда в искусстве проступает все отчетливей тип революционера, нигилиста, атеиста с его одержимым желанием построить «Царство Божие на Земле».

Жанр исторической живописи до середины XIX в. осознавался жанром живописи «религиозной», прежде всего в том смысле, что через него стремились выразить некое надличное содержание, независимое от ее сюжетов. Со второй половины XIX в. происходят значительные изменения. Художники отходят от утверждения принципа «идеальной» формы в идейно-образной структуре исторической картины, которая предлагала три уровня образной интерпретации: конкретно-событийный, исторический и моральный при явном доминировании морального. Однако религиозный сюжет в силу его собственной природы и многовековых традиций его символического толкования и во второй половине XIX в. продолжает оставаться под покровом недоговоренности, тайны при исследовании нравственных проблем [2, с. 417–418].

Безусловно, в облике Иисуса Христа художники второй половины XIX в. стремились отразить, прежде всего, социально-нравственные устремления и идеалы своего времени, с реалистическим пафосом утверждая достоверность евангельских событий. Эстетика образа Христа художников-демократов складывалась не без влияния взглядов Герцена, Добролюбова, Чернышевского. Академическая выучка помогла живописцам создавать уникальные произведения, не уступающие мастерам эпохи Возрождения. Художники словно бы приближали образ Христа к современности, к повседневной жизни российской действительности. Картины художников как акты личной попытки Богопознания, своеобразные автопортреты самосознания Божественного духа. Такой образ Христа содержит в себе концепцию автора, сосредоточенного на фиксации индивидуального художественного сознания.

Картины, посвященные Христу (да и все росписи церковей второй половины XIX–начала XX вв.), являются своеобразным художественным воплощением духовных запросов времени, раскрывающих сложный покров современной жизни. В них затронуты извечные проблемы человеческого существования, тема мучительного духовного самоопределения личности и общества. Художники 1860-1880-х гг. обращались к евангельской проблематике ради прояснения современности и раскрытия метафизических про-

блем бытия. От Христа и Евангелия они переходили к злободневным вопросам социальной действительности и обнажали свойства вечных ценностей человеческого существования [2, с. 423].

Например, в изображении В. Поленова (евангельский цикл «Из жизни Христа» 1894–1899) Христос – учитель, философ. Очевидно, что и классицистическая форма, классицистическое построение композиции сообщало образу Спасителя рационалистическую ясность и холодность. Поленов в своих композициях остается в границах классицизма. Однако для художника особую важность (например, в картине «Христос и грешница») приобретают драматургия действия, психологизм, известная доля увлечения эффектами цвето- и световоздушной среды при безупречном принципе объемно-пространственного моделирования глубинной «хоровой» композиции. В свою очередь Христос Крамского – символ гуманизма, а не православно-религиозного мироощущения. Христос-нищий в картинах Н. Н. Ге словно бы олицетворяет собой мир гонимой, но вездесущей идеи; торжество духа над плотью; одержимой идеей исторической личности над бренными, недостойными человеческого существования условиями жизни. Все это подтверждается экспрессией подачи живописной массы. Мастера второй половины XIX в. подготовили появление «нового христианского сознания» представителей художественной интеллигенции Серебряного века. Так, если «Спас» в иконах отражает духовный опыт соборной жизни Русской Православной Церкви, то «Спас», например, Н. С. Гончаровой – индивидуалистически-трепетное переживание автора, овеянное ностальгией по древнерусской культуре и состояние современной модернистской живописи (как и у Э. Нольде «Жизнь Христа», изученная по Ренану).

Однако и светская линия развития монументальной живописи явила свои блестящие результаты (например, художники ОСТА – А. Дейнека, А. Самохвалов и мн. др.). Росписи общественных зданий и сооружений, построенные как храмы искусств, наук, как дворцовые комплексы определили судьбу отечественной монументальной живописи. Принципы архитектурности, сомасштабности, согласованности частей и целого, колористической целостности и т. д. были руководящими принципами и в том, и в другом случае. И, естественно, эстетические воззрения оттачивались в ходе постоянных дискуссий и борьбы группировок в искусстве, связанных с образованием творческих союзов, которые накалялись в 1930-е гг.

Съезды творческих организаций включились в обсуждение вопросов, связанных со стилеобразованием эпохи, идейно-воспитательной, агитационной ролью искусства.

Художники, кто сознательно, кто под прессингом идеологического партийного диктата отвергли одни темы и образы эпохи в угоду другим, более лояльным и востребованным.

Далее светская и церковная линии антогонизировались и только в конце XX в. стало возможным вернуться к восстановлению разрушенных храмов, к реставрации, возведению новых. Васнецовско-нестеровско-коринская

линия живописи продолжилась, что не отвергает и не заслоняет поиски новых выразительных возможностей в живописи (например, Бруни-Присекин и др.).

Итак, сегодня в светских и в культовых сооружениях присутствует монументальная живопись; в культовых постройках она должна подчиняться определенным канонам. Причем, грани между светским и религиозным характером живописи подвижны, могут полностью стираться (религиозные символы могут присутствовать в светской живописи, например, очень зримо в символизме). Сегодня заметно активное вхождение в монументальную живопись плакатных форм и рекламы (скрытой и явной), использование фотомонтажных принципов и приемов киноиндустрии. Монументальная живопись начала XX в. оказала влияние на плакат и наоборот. (Причем, взаимодействие живописи и плаката продолжилось).

Искусство отрефлектировало идеи и идеалы о путях развития России в XX в. Художники зафиксировали в своих произведениях консервативно-патриотический, либерально-социалистический, либерально-демократический настрой, проект определенных социальных сил.

Приверженцы православно-христианских охранительных начал до-революционной Руси, сторонники прозападных либерально-демократических ценностей, апологеты диктатуры пролетариата нового советского общества имели своих приверженцев. Условное деление, конечно, но вокруг этих концепций общественного развития объединялись представители художественной интеллигенции или, порой словно вращались по кругу в разные периоды своей жизни от языческих симпатий к православию (христианским ценностям) и к марксизму-ленинизму (например, творческий путь философа Николая Бердяева дает яркий пример перехода от марксизма к религиозной философии).

Таким образом, источниковедение церковного искусства, петербургской церковно-приходской благотворительности может быть составлено за счет комплексной обработки документов различных фондов РГИА и ЦГИА Санкт-Петербурга, в которых наиболее полно представлены материалы синодального периода Русской Православной Церкви [1].

Достижения М. Нестерова в области религиозной живописи («Великий постриг», храмовые росписи) предрешили появление П. Корина.

Сегодня многие художники тоже стали церковными. Свидетельство тому – храмовые росписи в церквях и монастырях России и за рубежом; воссоздание благолепного вида храма Христа Спасителя стало кульминационным событием.

Путь постмодернизма в религиозной живописи предполагает цитатность, монтаж, аллюзии, деформацию, многоплановость, использование достижений модернизма и новейших течений.

И сегодня возможно мирное сосуществование разных позиций в искусстве (См.: роспись Храма Вооруженных Сил, социалистический реализм галереи Старых, совриск МОММА и т. д.). Художники уделяют огромное внимание портретированию патриархов, митрополитов, иноков на ежегод-

ных выставках «Русь Православная», в экспозициях в храме Христа Спасителя, Доме Бурганова. Причем, преобладает реалистическая, сюжетно-повествовательная стилистика. Судьба русской монументальной живописи будет осуществляться и в светском, и в церковном формате, памятуя о великих предшественниках.

Литература

1. *Дружинкина, Н. Г.* Источниковедение церковного искусства, церковно-приходской благотворительности в Санкт-Петербургской епархии 2-й половины XIX – начала XX вв. : по материалам РГИА и ЦГИАСПб / Н. Г. Дружинкина // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 14. – Санкт-Петербург, 2009. – С. 245–268.

2. *Дружинкина, Н. Г.* Церковно-приходская благотворительность в Санкт-Петербурге второй половины XIX – начале XX вв. / Н. Г. Дружинкина. - Гжель: ГГХПИ, 2005.

3. *Гусакова, В. О.* Церковная живопись конца XIX - начала XX вв. : Виктор Васнецов и его последователи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / В. О. Гусакова. – Санкт-Петербург, 2004.

4. *Михаил Нестеров* : в поисках своей России : к 150-летию со дня рождения / Государственная Третьяковская галерея ; отв. ред. Л. И. Иовлева. – Москва : Гос. Третьяковская галерея, 2013. – 452 с.

УДК 711.4.01:17.035.1:316.42:75.052"20"

Е. Э. Сурова

Санкт-Петербург, Россия

Военная академия связи имени маршала

Советского Союза С. М. Буденного

Кластеризация городской среды и идеологическая мозаичность образов

Для современного сетевого города формируются новые процессы организации городской среды. В идентификационном плане, значимом для формирования целостного образа или «лица» города, выстраивается персоналистская модель. Она определяется процессами кластеризации, информатизации и глокализации современного социокультурного пространства. Если традиционный город предполагал для реализации образности отчетливую идеологичность монументального искусства, то сетевой город перенасыщен дискурсивностью. Это приводит к мозаичности образов. Кластерная «проектность» требует перехода на коллективный режим, в том числе и в художественном творчестве. При этом требование высокой степени креативности в сетевой среде современного города создает проблему «любительства», противостоящую профессионализму. Для монументального искусства это чревато утратой высокого идеологического пафоса, в то же время стимулирует появление оригинальных кластерных проектов.

Ключевые слова: городская среда, кластеризация, ландшафт, пространство потоков, граффити

Ekaterina E. Surova

Saint Petersburg, Russia

Marshal of the Soviet Union S. M. Budyonny

Military Academy of Communications

Clustering of the urban environment and ideological mosaic of images

For a modern network city, new processes of organizing the urban environment are being formed. In the identification plan, which is significant for the formation of a holistic image or "face" of the city, a personalistic model is being built. It is determined by the processes of clustering, informatization and glocalization of the modern socio-cultural space. If the traditional city assumed a distinct ideologicity of monumental art for the realization of imagery, then the network city is oversaturated with discursivity. This leads to a mosaic of images. Cluster "projectness" requires a transition to a collective mode, including in artistic creativity. At the same time, the requirement of a high degree of creativity in the net-

work environment of a modern city creates a problem of "amateurism" that opposes professionalism. For monumental art, this is fraught with the loss of high ideological pathos, while at the same time stimulating the emergence of original cluster projects.

Keywords: urban environment, clustering, landscape, flow space, graffiti

Для нормального процесса функционирования любой традиции важно создавать оригинальное пространство культуры, в котором человек будет переживать свое присутствие адекватно и комфортно. Если говорить о современном пространстве, то преимущественно речь будет идти о городской среде, которая сочетает в себе элементы «превращения» ландшафта, функциональных, социальных и коммуникативных практик, формирующих инфраструктуру, а также компоненты эстетизации реальности, что в совокупности создает идею гармонии «присутствия-в-мире».

Урбанистическая тенденция вкупе с глокализационной формирует новые потребности индивида, определяемые особой идентификационной практикой. Последняя дополняется виртуальным компонентом, что создает специфические «измерения» в мировосприятии, а также трансформирует ценностные основания человеческого бытия. Данная модель идентификации имеет персоналистский характер, определяемый вовлеченностью в узкогрупповые взаимодействия, ориентированные на репрезентацию «Мы-позиции». Благодаря ей в условиях одновременности процессов глобализации и локализации социокультурное пространство обретает кластерный характер, где одним из ключевых принципов организации является кластерный принцип: формирование специфических взаимодействий «узла сети». Кластер предполагает целостность внутреннего восприятия социокультурных взаимодействий, не обладает отчетливой устойчивостью границ по отношению к другим «узлам», что допускает их соприсутствие и пересечение, а также предполагает участие индивида в его проектной деятельности как достаточно гибкое, но ориентированное на «совместность». Идентификационная практика при этом влияет на восприятие исторического наследия, формирует новые транскультурные связи, стимулирует «креативное производство повседневности» (создает «искусство повседневности») и снижает «профессиональный ценз», например, по отношению к произведениям искусства, в том числе, монументального, определяющего качество городской среды.

Городская среда – это структурированное особым образом культурное пространство, ориентированное на систематическое осуществление всех функций культуры в границах территориально-архитектурных, инфраструктурных, социально-политических и аксиологических порядков, персонализирующее и актуализирующее мировосприятия горожанина в образах «лица города» как «ориентира возможных поведенческих стратегий».

Исторические формы существования городов имели различный характер. Но сегодня в условиях принципиально изменившейся социокультурной динамики мы, по мнению М. Кастельса, переходим от традиционной структуры «пространства мест» к «пространству потоков», а основным акцентом

как в самой жизни города, так и в «формах выразительности» (архитектуре и монументальном искусстве) становится «скорость коммуникации». Таким образом, уют традиционных городских мест противопоставляется открытым пространствам «поток», имеющим гораздо большую востребованность в сетевых городах. Если мы посмотрим на сохраняющиеся «старые города», по крайней мере, в европейской структуре поселений, то они компактны и уютны, в противоположность новым районам с мощными путепроводами, архитектурой «пустоты», подчеркивающей «аэродинамические свойства» объектов в данном пространстве.

Сетевые города интенсивно развиваются, предполагая в основании своего развития полицентричность, что позволяет им беспрепятственно расти, включая новые кластеры (как старые, так и новые места). М. Кастельс отмечает: «Глобальный город – это не место, а процесс. Процесс, посредством которого центры производства и потребления развитых услуг и местные общества, играющие при них вспомогательную роль, связываются в глобальной сети на основе информационных потоков, одновременно обрывая связи с районами, удаленными от промышленного центра» [1, с. 363]. Одновременно Кастельс, хотя и размышлял над данными вопросами три десятилетия назад, отмечал, что центров становится все больше, при этом они могут быть экономически моноориентированы (по крайней мере, какое-то время, т. е. предполагая и здесь «проект», что опять же формирует кластерные порядки пространственных взаимодействий). В ряде случаев мы наблюдаем развитие существенно различающихся полицентрических городов, возникающих для различных культурных пространств. Кастельс упоминает, по сути, три типа. Один представляют сравнительно молодые американские и канадские города, например, Оттава, где наблюдается идентичная структура городских районов. Другой – европейские города, где полилокальная структура все же допускает центрирующий образ места историческую часть. Третий же – мегаполисы Азии, быстро вбирающие в себя все новые территории. Но если мы посмотрим на отечественные города, то часто при определенных чертах сетевого города, здесь сохраняется и специфика развития городских регионов, сформировавшихся на предшествующих исторических этапах. В качестве примера, можно рассмотреть структуру города Коврова. Мы видим здесь три региона города, среди которых историческая часть находится в нищенском и частично «руинном» состоянии; «военная» часть советского города добротна, но «несовременна», чему противостоит «Аскона» – особое городское пространство нового и комфортного города, ориентированного на корпоративную целостность, в том числе и повседневности сотрудников компании. Дизайнерская репрезентация этих трех частей принципиально различается, но, как я полагаю, весьма интересна для интерпретаций именно своей отчетливой противопоставленностью: город прошедшего, город воинской славы и военного производства и город комфортного будущего.

По мнению Р. Флориды, города всегда представляются экономическими единицами, ориентированными на кластеризацию и креативность. С этим можно отчасти согласиться, тем не менее, только если мы рассмотрим

данные понятия достаточно широко. Кроме того, данный подход отнюдь не исчерпывает ключевые факторы в описании городской среды. Хотя сама попытка продемонстрировать активность данного места, соединив принципы кластеризации и креативности, весьма привлекательна. Город активнее и агрессивнее иных пространств в продвижении именно культурной среды, создания «второй природы» и антропологической образности, находящейся в самом его облике, отраженном монументально.

Принципиально иной подход предлагает отечественная школа культурной географии, в частности, В. Каганский. Данный автор рассматривает региональное разделение пространства как «Центр-Провинцию-Периферию-Границу», где каждая из частей обладает особыми признаками. Но, кроме того, данный автор отмечает, что города также обладают особой региональной практикой, которая соразмерна представленному выше различию. С точки зрения качества, интереснее всего развиваются «провинциальные» города, т. е. те, которые обладают полноценностью репрезентативных практик в экономическом, политическом и культурном режимах. Причем, данные режимы соотнесены друг с другом и предполагают определенное равновесие, что позволяет говорить об идентификационной практике самого «места». Так, полноценное существование города предполагает его персонификацию, наличие отчетливого «лица». А вот остальные моменты – территория, климат и др. – гораздо менее существенны. Кроме того, города характеризуют и специфику ландшафтных установок региона, возвышаясь над местностью, но, в то же время, предполагая различия «плоскостности» и «возвышенностей», что, например, дает возможность рассматривать и особенности ориентиров. Последние отчетливо укладываются в идеологическую программу, определяя границы идентификационных порядков региона в определенности «здесь и сейчас». Как отмечает В. Каганский: «В системе идентификаторов практически всех групп существует особый ландшафт-миф (естественное состояние, ландшафт Родины и пр.); таких мифов много, они редко отчетливы и еще реже осознаны» [2, с. 137]. Тем не менее, образы таких мифов и находят отражение в творчестве художников, особенно связанных с архитектурой человеческого присутствия в мире, но сама структура определяется базовым дискурсом, позволяющим претендовать на определенность топоса в истории.

Ландшафт особая вещь в реальности нашего существования. По сути, активность человека производит ландшафт как соразмерность природного и культурного начал. Ландшафт, как и книга, по мнению М. Хайдеггера, обладает судьбой, определенной ходом истории. Ландшафтность городской среды, таким образом, это определенная историческая модель, которая начинает доминировать при высокой антропогенной нагрузке, переживаемой современным миром. Перегруженность возникает не только и не столько в связи с ростом численности населения, сколько с числом актуальных идей, вызванных процессами информатизации и глобализации. Зачастую ранее мы могли наблюдать различенность, размеренность, после-

довательность идей и идеологий, определяемых вовлеченностью в традицию. Но динамика современных процессов приводит к «концу истории», к «новой традиционности», в которой, по словам М. Маклюэна, если раньше мы были «обречены на традицию», то теперь вольны ее выбирать. Таким образом, и создаваемый ландшафт как «символическое», «системное», «живое» и т. д. пространство оказывается перегружен идеологическими установками. Но именно здесь открывается широкий простор для творчества художников-монументалистов, перед которыми широкий выбор «предложений» по «средствам изобразительности» и мифам ландшафтов. В то же время, сама современная эпоха, которую все чаще именуют «смарт-реальностью» предлагает и новые проблемы.

В конструировании общественного пространства, как основания деятельности архитекторов и монументалистов, появляются следы «непрофессионалов», что, в целом, характерно для современного искусства. «Любительство» характерно для креативной стратегии как таковой, оно значимо для нового типа культурной практики – «непрофессионального искусства», использующего стратегии *hand-made*, но в данном случае оно предполагает определенные творческие усилия по воплощению комплексных, часто коллективных проектов, «очеловечивающих» городскую среду благодаря выстраиванию альтернативной идеологичности.

Среда города, а также его закрепленный исторически образ требует от художника специфических усилий по созданию единой композиционности, востребующей синтез искусств. Но современное искусство становится все более диалогичным, а творческие устремления коллективными. Если профессионалы более склонны отстаивать свою творческую индивидуальность, то «любители» больше ценят творческий процесс как разделенный с другими. Это не означает, что нет коллективов у профессионалов или нет одиночек-любителей. И все же сама тенденция именно такова, что часто в еще большей мере востребует произведения «уличных авторов», например, в граффити.

Профессионал работает «на заказ», его изобразительный ряд должен быть уместен и соотнесен со стилистикой города и/или корпорации, формирующей кластер и выступающей заказчиком. Но современное социальное пространство все более востребует автономность как принцип построения персональной жизни, т. е. существования, разделенного с Другими. Учет требования самовыражения, ориентированного на Другого, эстетизация «своего места» выступает основанием для граффити, а в дальнейшем «псевдограффити». Их использование в оформлении образов города – от утилитарных – при оформлении простейших хозяйственных сооружений, до включенных в ансамблевую композиционность, при этом при росте качества изображения – непрерывно растет.

Интересно то, что мы видим постепенное сближение позиций профессионалов и любителей, художников, раскрывающих духовные и эстетические потребности горожан. К важнейшим проявленным сегодня аспектам

развития такого монументального творчества можно отнести ориентированность геополитическую, историческую, ситуационную, а также глокальную, объединяющую актуальные тенденции глобализации и локализации культурных практик. Монументальное искусство в принципе идеологично. Идеологические произведения в городской среде выстраиваются в соответствии с требованиями времени. В современном мире доступность образов, не ориентированных традиционно, точнее, не определяемых исторически в рамках «местной» культурной практики существенно возрастает, что происходит на фоне снижения статуса авторства. Данный процесс достаточно часто приводит исследователей при описании самой тенденции к использованию метафоры «нового средневековья», специфической культуры цитат и канонов, используемых в обманчивом пространстве «веры», понимаемой с принципиально различающихся позиций, занимаемых различными группами населения. И действительно, сегодня мы часто можем наблюдать мозаичность, «хаотический ремейк» образов, качество которого оценить бывает достаточно трудно, а вычлнить идеологический контекст по прошествии сравнительно непродолжительного времени, практически невозможно. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что кластеризация как тотальный процесс принципиально противостоит целостности идеологического пространства города, подчиняя его «проектам» повседневности, в которых монументальное искусство преимущественно утрачивает высокий уровень идеологического пафоса, но получает новые возможности воплощения «уникальных персональных акций».

Литература

1. *Кастельс, М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура / пер. с англ. Б. Э. Верпаховский [и др.]. – Москва : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
2. *Каганский, В.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство / В. Каганский. – Москва : Новое литературное обозрение, 2001. – 573 с.

Как дизайн «убивает» монументальное искусство и к чему приводит эстетика пустоты

Переломным моментом в развитии и последующем кризисе монументального искусства стало открытие Баухауза и формулировка его постулатов. С этого момента роль монументального искусства в формировании пространственной среды постепенно сходит на нет, вступает в конфликт с дизайном. Всё более привлекательной становится эстетика пустоты и простоты. А вот к чему это приводит и рассмотрим в данной статье.

Ключевые слова: дизайн, монументальное искусство, эстетика пустоты, Баухауз, граффити

Elena G. Inozemtseva

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

How design "kills" monumental art and what the aesthetics of emptiness leads to

The turning point in the development and sub-sequent crisis of monumental art was the dis-covery of the Bauhouse and the formulation of its postulates. From this moment on, the role of monumental art in the formation of the spa-tial environment gradually comes to naught, comes into conflict with design. The aesthetics of emptiness and simplicity are becoming more and more attractive. But what this leads to and consider in this article.

Keywords: design, monumental art, aesthetics of emptiness, Bauhaus, graffiti

Эта статья по большей части написана исходя из собственных наблюдений, анализа ситуации и выводов, сделанных на основе опыта преподавания дизайна интерьеров в МГХПА им. С. Г. Строганова.

Когда дизайнер или архитектор занимается только проектированием интерьеров, он зачастую не замечает происходящего вокруг, не видит проблем целиком. Обычно эти люди увлечены только своими амбициями, само-рекламой и мнением той «тусовки», которая их окружает, напечатают ли их проект в модном журнале или нет. Часто в этой кутерье они забывают о том, что именно они являются двигателями для развития практически всех монументальных искусств и даже любого предметного дизайна. На их совести как формирование трендов, так и кризисы, упадки развития искусства в целом.

Но не только архитекторы и дизайнеры, а ещё и политическая ситуация в мире или отдельно взятой стране тоже влияют на востребованность искусства. Ни для кого не секрет, что искусство никогда не было аполитичным, а всегда чутко реагировало на любые изменения в политике. И реагирует до сих пор.

Ещё в начале XIX в. в мире начинают формироваться идеи социализма, идеи «равенства и братства». Однако, до тех пор, пока этот строй не стал реальной политической идеей и не стал влиять на умы в демократических и монархических государствах, монументальное искусство и архитектура оставались в рамках декоративизма и гармонично сосуществовали вместе. Но после известных политических событий в 20-е гг. XX столетия на первое место выдвигается проблема обеспечения примитивных бытовых нужд огромного количества людей низших сословий, ставших весьма значимой политической величиной. Государства Европы поставлены перед фактом, что все граждане должны получить нормальное жильё. Индустриализация уже давно в разы увеличила численность городского населения, а темпы строительства хоть и возросли, но недостаточно для комфортной жизни людей. Вот тут весьма логично образуется школа строительства и формообразования Баухаус с его лидером Вальтером Гропиусом. Формируются новые принципы строительства и оформления архитектуры. Переосмысливаются все идеи искусства. Этот момент становится отправной точкой в утверждении дизайна. Декоративизм объявлен вне концепций.

Многое привнесла школа в жизнь человечества, но и многое отняла. Как правило, благими намерениями выложена дорога в ад: принципы функционализма позволили вывести на новый уровень жизнь простого рабочего населения городов, но при этом всё декоративно-прикладное и монументальное искусство отмечено как элемент, удорожающий итоговую стоимость жилья и предметов первой необходимости. На первый план выдвинут принцип унификации и стандартизации. Все движется в сторону упрощения в угоду удобству, эргономике и удешевлению стоимости. Действительно, когда мы оглядываемся на периоды глобальныхстроек в европейских странах и в Советском Союзе 20-х и 60–70-х гг. прошлого века, эта концепция позволяет решить ряд ключевых проблем, связанных с улучшением жизни населения. Но при этом «скидывает» всё остальное искусство «с парохода современности». Один лишь дизайн победно шествует по планете. Как говорила Кондратьева Ксения Андреевна, декан факультета «Дизайн» МГХПУ им. С. Г. Строганова: «Монументальное искусство нам нужно было до тех пор, пока не появились финские унитазы». Да грубо, но весьма точно характеризует взаимодействие декоративно-прикладного и монументального искусства с дизайном и архитектурой. Особенно остро это ощущаешь внутри художественно-промышленных институтов. Ведь именно на учебных площадках споры о путях развития искусств и дизайна ведутся наиболее остро и ожесточённо.

Конечно, такое рьяное отрицание многовековых устоев неоднократно было встречено не менее жестокой реакцией. Как времена либерализма, демократии и революций сменяются эпохами смуты, войн и тоталитаризма, так

и в мировом искусстве, вслед за сменой политической обстановки, возвышается роль монументального искусства и идейного декоративизма. Сильная, отнюдь не демократическая власть всегда и во все времена самоутверждается через архитектуру и искусство. Стоит вспомнить какие мощные по своему убранству были построены здания в Европе времён Гитлера и Франко. До сих пор с восхищением и содроганием люди смотрят на здание центрального вокзала в Милане. А чего стоит Сталинской ампир? Первые станции метро, знаменитые Сталинские высотки насыщены монументальным искусством, воспевающим идеи правящего строя. Эти времена можно назвать новым возрождением в искусстве. Практически во всём искусстве снова нарастает значимость природы и человека, но в уже новых реалиях. Однажды столкнувшись с дизайном искусство начинает выходить на новый уровень декоративного языка, обогащённого новым прочтением. Но времена вновь меняются, и дизайн как коронавирус новыми волнами вновь накатывает в умы архитекторов и художников, превращая их в дизайнеров и арт-деятелей.

На протяжении всего двадцатого века мы наблюдали эту войну искусства и дизайна. И надо сказать, что к середине нулевых годов XXI в. последний окончательно победил в этом противостоянии. Свою лепту в это внесли и активно развивающиеся медиа продукты, экономика и общество потребления. Искусство обесценивается, умирает как ненужный рудимент. То, что ныне называют современным искусством, чаще выглядит как куча хлама. Трагично. Зато нет предела в развитии дизайна.

Итак, давайте разбираться, как же дизайн «убивает» монументальное искусство? Вспомним, чьи интересы преследовали основоположники Баухауса. Это рабочий класс. Вальтер Гропиус спроектировал и построил несколько жилых районов в Дессау, Карлсруэ, в районе Сименсштадт под Берлином и всё для жизни простых граждан Германии, руководствуясь принципами функционализма, простоты и экономичности. В документальном фильме «Дух Баухауса» 2018 г. сравнили эти районы с бразильскими фавелами¹, где сама жизненная необходимость рождает архитектуру чистого функционального пространства. И тут, и там есть только функция и минимальное для неё пространство: сел, встал, приготовил еду, поел, лёг спать ... никаких эстетических излишеств. Конечно, именно постулаты Баухауса позволили так развиваться и минимализму, и модернизму, и функционализму, и даже хай-теку, и всему дизайну в целом. Благодаря этому начала развиваться эстетика пустоты. И уже вся архитектура новых городов, причём для абсолютно всех слоёв населения, пронизана чистым дизайном. На первый план выходит только любование отделочным материалом, конструкцией сооружения, пространством, очищенным от визуального шума. Абсолютно безликие и экономически выгодные здания оправдываются тем, что они созданы для созерцания природы вокруг, растворения в пространстве (это про стеклянные фасады), для выявления значимости человека внутри архитектуры.

¹ Фавелы – это бразильские трущобы, которые стихийно возникли посреди крупных городов этой страны. URL: <https://brazillife.ru/favela-v-brazilii/>

Сразу вспоминается история, когда один архитектор построил для себя дом в виде большого чёрного параллелепипеда с двумя стеклянными стенами. Всё в доме было чёрным, стеклянным, зеркальным, большим в ширину, но с низкими в 2,5 м. потолками. Всё удобно, но лишено малейшего намёка на монументальное искусство, только несколько серых камней посреди гостиной в качестве декора. Посадил вокруг дома сосны и ели, засыпал двор щебёнкой, чтобы газон не косить. В общем чистый дизайн в загородном посёлке. Позвал этот архитектор на новоселье весь цвет местной архитектуры и дизайна. Пришли к нему архитекторы именитые; всё в чёрном, лысынами сверкают, очками поблёскивают. Пришли дом принимать как экзамен у студента. Ходят, языками цокают, хвалят. И один произносит фразу: «Это хорошо, что интерьер весь чёрный! В интерьере главный Человек! Его должно быть ВИДНО!» То-то их было видно ... людей в чёрном на чёрном фоне. Только лысины в очках поблёскивали.

Это маленькое лирическое отступление. Конечно, нет ничего плохого в чистом дизайне. Он прекрасен и требует огромных знаний и философии для его создания. Он воспекает красоту поверхностей, ясность и эргономичность форм. Со временем минималистичный дизайн становится самым дорогим в архитектуре. Он сам становится произведением искусства в своём стремлении к идеальным сопряжениям линий, чистоте и ясности пропорций, яркости композиционного решения, элитарности материалов. Стекло, металл, бетон и дерево сливаются в эстетическом экстазе. Где здесь найти место монументальному искусству? Оно лишнее. Одна лишь пустота способна возвеличить человека и природу, идеально контрастируя с ними. Но вот вопрос: может ли пустота и чистота дизайна устоять перед самой природой и человеком? Может ли она воспитывать и образовывать смотрящего на неё человека? Или это только для искушённых дизайнеров и архитекторов, которые так много видели, что уже устали от бесчисленного культурного наследия человечества?

Давайте сначала разберёмся с взаимоотношением природы, декоративного искусства и дизайна. Надо сказать, что природа настолько стихийна, что ей всё равно, что уничтожить, хоть античный храм, хоть современный небоскрёб, построенный казалось из самых устойчивых материалов. Она всё покрывает пылью и грязью, тем, что называется осадочными породами, всё оботрёт ветром и песком, разъест коррозией, подточит водой, зарастит мхом и лишайником. Ей всё равно и времени тоже.

А теперь интересное наблюдение. Любые здания, несущие на себе отпечаток монументального искусства, любые предметы, отмеченные декоративным искусством, стареют красиво. Они покрываются патиной времени. Даже полуразрушенные они останавливают на себе взгляд, заставляют ими любоваться, срастаются с природой, становясь её частью. Хорошим примером может служить парк Кинта да Регалейра в португальском городе Синтра, построенный в конце XIX в. Его архитектор Луиджи Манини намеренно построил его так, что все художественные (вроде чужеродные) формы основной и малой архитектуры сливаются с местным ландшафтом. Руководствуясь идеей игры в масонство, он построил целый лабиринт на склоне горы как бы

выросший из земли и снова разрушившийся и ушедший в неё снова. Строители применили технологии искусственного состаривания камня и всех конструкций, соединив время, природу и монументальное искусство. И несмотря на то, что прошло уже более века, этот объект находится в том же состоянии, что его задумал автор, нисколько не ухудшаясь и не старея внешне.

А вот наблюдения за современными дизайнерскими сооружениями и минималистичной архитектурой из стекла, бетона и металла. Эти вещи могут существовать в эстетически привлекательном состоянии лишь пока они новые и чистые. Обычно стекло пачкается, царапается и оказывается – теряет свои правильность и блеск. Бетон, по природе своей весьма пористый и гигроскопичный, легко заливается грязью, засаливается, покрывается пятнами и разводами. На его поверхности прорастают мхи и лишайники. Даже специализированная краска не способна обеспечить качественную и долговечную защиту бетона. Она отваливается и нуждается в постоянном обновлении. Вода делает своё разрушительное дело при замерзании, на бетоне появляются трещины. Ну а если туда попадают семена растений, то остановить экспансию природы почти невозможно. Металл вообще не стойкий материал, даже гальванизированный, хромированный и никелированный, подвержен коррозии. И не так страшно если это благородная зелёная патина на бронзе, а когда это рыхлая рыжая ржавчина на железе, вид становится откровенно страшенький. Некоторые дизайнеры искренне восхищаются ржавыми поверхностями. Но ржавчину чаще имитируют в керамограните, так как использовать натуральную невозможно. Вот и получается, что хай-тек сооружения нуждаются в хай-тек обслуживании и уборке, требуют теплого и сухого климата (ну прямо как в Дубае). Иначе через десяток другой лет они превращаются в обшарпанное нечто, что хочется снести и больше не видеть. Так, кстати, произошло со многими зданиями времён 70-х гг. советского времени. Ведь при постройке они были весьма эстетичными, красивыми, дизайнерскими. Сейчас их и видеть-то не очень приятно, и переделать хочется.

Ну а что же человек? Как он реагирует на монументальное искусство и взаимодействует с дизайном? Я сейчас не буду говорить о культурной и эстетически образованной прослойке общества. Она, поверьте, тонка как стекло. Человечество недалеко ушло от животного мира в своих низменных порывах. Единственное, что его отличает – это творчество. При чём творить хотят абсолютно все, независимо от умений и образования. Ещё в эпоху палеолита человек разрисовывал стены пещеры и писал в силу своей грамотности: «Здесь был Вася». Эта привычка свойственна людям и по сей день. Человек интуитивно не терпит пустого пространства, которое так усердно пытаются навязать ему последние сто лет архитекторы и дизайнеры. Устойчивое желание написать на пустой стене своё имя неистребимо, останавливает только труднодоступность и уголовный кодекс, камера или полицейский с дубинкой. Пустая стена должна быть помечена. Её нужно закрепить за собой, отметить и остаться в истории тем Васей, который был здесь. Закрашивать стихийные граффити почти бессмысленно, они появятся вновь и вновь. Это подобно плесени в чашке петри: убрал, а она вырастает снова,

если есть благодатная среда. Самое интересное, что если стена уже расписана и сделано это красиво, то стихийные надписи не появляются. А если стена – это забор? Граффити на бетонном заборе появляются с завидным постоянством, даже когда он находится под наблюдением и в центре города. Но когда вы видели граффити на ограде Михайловского сада за храмом Спаса на Крови в Санкт-Петербурге? А вот на заборе, ограждающем реставрационные работы на противоположном берегу канала Грибоедова, пожалуйста! Во всей красе расцвело народное заборное искусство.

Архитектура современных городов даже в исторических центрах сейчас не обходится без пустых стен. То это глухие фасады секционных многоэтажных домов, построенных так из-за экономии на торцевых секциях, то оставшиеся после сноса соседнего дома здания исторической застройки. Выглядят они, мягко говоря, удручающе. Когда местные хозяйственники устают замазывать стихийные граффити, они начинают предлагать тем же уличным художникам оформить эту пустоту целиком. Вот и появляются на стенах огромные муралы¹, не всегда отмеченные высоким вкусом и мастерством авторов. Зато яркие и со своей не всегда понятной философией, не несущие никакой идеологии, не воспитывающие (а чему может научить неуч, воспитанный улицей?), не повышающие культурный уровень населения. Ведь искусство (а стрит-арт это уже пред-искусство), просто обязано нести культуру в массы, просвещать и обучать. Фрески и витражи в церквях и храмах рассказывали безграмотному населению о святом писании. Дворцовые росписи восхваляли правителей и увековечивали полководцев, мозаики на стенах советских заводов возвеличивали труд рабочих. Всегда монументальное искусство, выполненное профессиональным художником, несёт идеологический посыл, теснее связано со стилем архитектуры, во многом встроено в архитектуру и иногда визуально исправляет ошибки строительства. В Европе очень распространён приём дорисовки недостающих окон и деталей фасадов для создания образа законченного строения. Отсюда напрашивается вывод, что монументальное искусство не отомрёт как ненужный рудимент, а просто придёт на смену стихийному стрит-арту тогда, когда потребность культурного населения возрастет и власти будут руководствоваться не ценой вопроса, а идеологией, и обращать внимание на профессионализм мастеров, качество композиции и наполненность педагогическим смыслом, когда вновь решение будет принимать худсовет из профессиональных художников и искусствоведов, а не из экономистов и бухгалтеров.

Но не всё так печально в мире дизайна и монументального искусства. Грамотная политика высококвалифицированных дизайнеров и художников в купе с уставшими от пустоты заказчиками, которым уже надоело видеть однотипные прямые линии и пустые стены, приводит к новому рассвету монументального искусства. Так, например, Мастерская Елены Горенштейн

¹ Мурал (от исп. *mural* – настенная живопись) – это современная уличная живопись, созданная чаще всего легально, имеющая смысл или дающая намёки на его существование, в мурале всегда присутствует неповторимый образ, персонаж, код. URL: <https://vk.com/@artblanchechannel-что-такое-mural-mural>

начала продвигать в своих частных интерьерах идею высокохудожественного оформления стен. Художник Денис Питанов творит абстрактные и фигуративные панно из современных материалов, основываясь на лучших традициях Италии, других Европейских стран и Строгановской школы. Его произведения – это одновременно и дизайн, и монументальное искусство. Сложные композиционные решения абсолютное слияние с архитектурой позволяют этим панно становиться главной фишкой этих интерьеров, делают их штучными. Некоторые дизайнеры уже подхватили модную идею усложнять и разнообразить свои интерьеры, дабы выделиться среди конкурентов. А кто-то и не переставал вносить монументальное искусство в свои проекты. Так Ергали Даутов, в отличие от своего известного земляка Тотана Кузенбаева, пропагандирует синтез искусств в своих проектах. Одна из сотни лучших дизайнеров России по версии журнала AD Наталья Пантюхина поразила искусённых как в сфере дизайна, так и в монументальном искусстве итальянцев, реализовав проект реконструкции виллы в Тоскане (*Villa La Comenda Concordia*). В этом проекте были настолько тонко вписаны новые фрески, что создаётся впечатление, что они были там всегда с самого XVII в. Ещё одна представительница современного дизайна Марина Путиловская насыщает свои проекты восхитительными мозаиками, витражами и индивидуальной мебелью, постоянно доказывая всему мировому дизайнерскому бондму, что рано хоронить монументально-декоративное искусство, оно просто необходимо в современных реалиях, пусть даже в новом прочтении.

Конечно, мода циклична. И на смену разухабистому вмешательству будут приходить строгость и простота. И им на смену придёт мода на высокопрофессиональное монументальное искусство. Лишь бы не переставали обучать художественные ВУЗы художников монументалистов и художников по проектированию интерьеров. А там и архитекторов попросят подтянуться.

Резюмируя вышесказанное, хочется закончить на позитивной ноте: всё в руках профессионалов и школ, отвечающих за воспитание этих мастеров. Не стоит заикливаться только на чистом дизайне. Стоит растить и специалистов монументального и декоративно-прикладного искусства. Пусть это и более трудозатратно и долго. Мой прогноз будет оптимистичным: искусство будет снова и снова возрождаться из пепла и небытия подобно Фениксу.

Литература

1. *Что такое Мурал (Mural)* // Арт-Бланш : [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. – URL: <https://vk.com/@artblanchechannel-что-такое-mural-mural> (дата обращения: 09.12.2021).
2. *Регалейра* // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Регалейра> (дата обращения: 09.12.2021).
3. *Луиджи Манини* = Luigi Manini // Википедия : свободная энциклопедия : [сайт]. – URL: https://ru.abcdef.wiki/wiki/Luigi_Manini (дата обращения: 09.12.2021).

УДК 75.052:725.91(470-25)"1930/1950"

Н. С. Букури

Москва, Россия

Московская государственная

художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

Монумен­тальная живопись в архитектурных соору­жениях ВСХВ – ВДНХ

Статья посвящена анализу возникновения и развития монументально-декоративной живописи в сооружениях ВСХВ – ВДНХ. В ней на различных примерах рассматриваются особенности декоративного убранства павильонов 30–50х годов, а также исследуются работы, выполненные для них В. А. Фаворским, Л. Бруни, А. А. Дейнекой и другими выдающимися монументалистами.

Ключевые слова: ВДНХ, ВСХВ, монументальная живопись, панно, плафон, В. А. Фаворский, Л. Бруни

Natalia S. Bukuri

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

The monumental painting in the VSHV – VDNH architectural installations

The article is devoted to the analysis of the appearance and the evolution of a monumental painting in VSHV – VDNH architectural installations. On the different examples the specific features of the decorative arrangement of the pavilions of the 1930s-50s are considered. Also the works of V.A. Favorsky, L. Bruni, A. A. Deyneka and other remarkable muralists in this pavilions are explored.

Keywords: VSHV, VDNH, the monumental painting, the panel, a picturesque ceiling, V.A. Favorsky, L. Bruni

Решение об открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки было принято в 1935 г., и в 1936 г. уже начались работы по организации территории и строительству первых павильонов. Главным архитектором строительства был назначен В. К. Олтаржевский. Его авторству принадлежат и многие павильоны 30-х гг.

Ранее, в 1923 г., он принимал участие в строительстве павильонов Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, предшественницы ВСХВ. В проектировании и строительстве выставки принимали участие выдающиеся архитекторы – авторы генплана И. В. Жолтовский и Н. Я. Колли, А. В. Щусев, Ф. О. Шехтель, И. А. Фомин и др. Павиль-

оны выставки изначально замышлялись не просто помещениями для экспозиций, а самоценными художественными объектами, обращенными к самой разной аудитории. К работе над ними, помимо лучших архитекторов того времени, были привлечены и наиболее заметные скульпторы, и живописцы – С. Т. Коненков, В. И. Мухина, И. А. Шадр, В. А. и Г. А. Стенберги, И. И. Нивинский, А. А. Экстер.

Монументальной живописи на выставке было отведено место исключительно на фасадах. Основной ее задачей помимо создания художественного образа становится чисто функциональная – доходчиво показать зачастую неграмотным посетителям, что их ждет внутри павильона. Так фронтоны павильона Механизации (арх. И. В. Жолтовский, В. Д. Кокорин, Н. Я. Колли, М. П. Парусников) украшены силуэтной живописью А. А. Экстер и И. И. Нивинского. Подобное же решение, авторства И. И. Нивинского, только в более утонченном варианте, представлено на фасаде напоминающего старинную усадьбу павильона Текстильной промышленности (арх. В. К. Олтаржевский). Фасады павильонов Полеводства и Мелиорации (арх. И. В. Жолтовский, Н. Я. Колли) решены А. А. Экстер в объемной технике, берущей начало в контррельефах В. Е. Татлина.

Как отмечается в главе, посвященной ВСХВ 10-го тома «Памятников архитектуры Москвы»: «Содружество архитекторов как с «левыми» авангардными художниками – братьями В. А. и Г. А. Стенбергами, А. А. Экстер, так и с традиционалистом И. И. Нивинским и другими привело к созданию небывалого синтетического пространственного комплекса, вовлекающего посетителей в своеобразное «действие», без которого ансамбль был бы неполным». К сожалению, судить об ансамбле ВСХВ 20-х гг. можно лишь по немногочисленным сохранившимся фотографиям.

В проектировании, строительстве и отделке павильонов Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1936 г. также принимали участие выдающиеся архитекторы, скульпторы и художники. Помимо главного архитектора выставки В. К. Олтаржевского, над проектами павильонов работали В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх, художники В. А. Фаворский, Л. А. Бруни, С. М. Романович, скульпторы Г. И. Мотовилов, С. Д. Меркуров.

Новая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка изначально предполагалась как временное сооружение, рассчитанное на 100 дней работы, и проектировалась в виде парка с различными временными павильонами, а не градостроительного комплекса пропагандистского значения. Это и послужило причиной уничтожения или кардинальной переделки большинства первоначальных, выстроенных из дерева павильонов, а также ареста и ссылки в Воркуту главного архитектора. О наличии росписей в тех первых павильонах можно зачастую судить лишь по сохранившимся проектам и небольшому количеству черно-белых фотографий.

Так, в близком по своей эстетике к постройкам первой ВСХВ 1923 года, павильоне «Механизация» В. К. Олтаржевского, в основании купола главного зала были помещены легкие графичные изображения машин и механизмов. Автором росписей выступил Л. А. Бруни. Живописные панно

В. А. Фаворского, изображавшие героев выставки, предназначались для пилонов у главного – Северного входа, спроектированного также В. К. Олтаржевским.

Павильоны 1939 г., выстроенные на месте снесенных деревянных, были значительно больше декорированы, нежели их предшественники. Поменявшаяся после участия СССР в Международной Парижской выставке 1937 г. идеологическая направленность ВСХВ требовала уже совершенно иных архитектурно-пластических решений.

К 1939 г. – году открытия ВСХВ, было построено значительное количество новых капитальных павильонов, первоначальные деревянные были или снесены, или сильно переделаны, хотя часть из них дожила до реконструкции 1954 г. Новые задачи, поставленные партией перед создателями ансамбля 1937–39 гг., были направлены на придание ему величия и монументальности, достичь этого предполагалась не только архитектурными средствами, но и при помощи скульпторов и живописцев.

Основной темой декоративно-пластических решений становится тема изобилия, необыкновенного плодородия колхозных земель, достигнутого под мудрым руководством партии и лично товарища Сталина. Апофеозом в развитии этой темы становится установка гигантских «рогов изобилия» по углам бассейна на площади Колхозов.

Несмотря на очевидный диктат идеологии, монументальная живопись павильонов 30-х гг. чрезвычайно разнообразна по композиционным приемам и решениям. Это и декоративные панно на фасадах, и орнаментальные композиции, и тематические панно и фризы в интерьерах. Участие в работах таких выдающихся живописцев, как Л. А. Бруни, В. А. Фаворский, А. Д. Гончаров, работавших в составе Монументальной мастерской при Академии архитектуры, привело к созданию в ряде павильонов замечательных произведений монументально-декоративного искусства. Среди наиболее выдающихся ансамблей стоит выделить фрески в интерьере павильона Азербайджанской ССР (архитекторы М. А. Усейнов, С. А. Дадашев, 1939 г.), выполненные под руководством Л. А. Бруни, фрески павильона МОПР Бруни и Фаворского, росписи А. Д. Гончарова и А. А. Дейнеки павильона Дальнего Востока (арх. А. Ф. Жуков и С. Б. Знаменский, 1939 г.), роспись на фасаде павильона Поволжье (арх. С. Б. Знаменский, А. Г. Колесниченко, 1939 год).

Павильоны возводились и отделывались ударными темпами, в связи с чем возникало огромное количество сложностей, повсюду искали виновных, выдвигались самые неожиданные обвинения. Не избежали их и монументалисты. Они были обвинены в формализме. В их защиту выступил Е. Е. Лансере, на тот момент председатель Архитектурно-художественного совета ВСХВ.

Для несохранившегося павильона Азербайджанской ССР одним из руководителей Монументальной мастерской Львом Бруни совместно О. В. Малышевой была выполнен цикл фресок, одна из которых – «Соревнование

ашугов» воспроизводится в книге Андрея Сарабьянова «Жизнеописание художника Льва Бруни». Там же помещена и репродукция картона к фреске «Культура хлопка в Азербайджанской ССР», выполненного совместно с Сергеем Романовичем.

Прекрасная, легкая и воздушная живопись, мягкая трактовка форм, музыкальность ритмического построения, умелое распределение больших тональных пятен сразу выдают руку прекрасного и тонкого живописца, каким и был Лев Бруни. Тончайший акварелист, он замечательно чувствует специфику фресковой живописи, это видно даже по черно-белым репродукциям. Как и Сергей Романович, другой замечательный живописец, принимавший участие в работах, Лев Бруни был тонким знатоком искусства Возрождения. Применяемые им композиционные приемы, удивительная светочность изображаемого им пространства, мягкий лиризм в трактовке образов, напрямую отсылают нас к росписям виллы Барбаро Веронезе. Но, несмотря на очевидную близость, Бруни создает в этих фресках свой удивительный, радостный и гармоничный мир. Счастливые колхозники его росписей поют и танцуют на фоне великолепной южной природы, славя радости новой жизни. Видевшие работу Бруни отмечали «тончайшую игру тени и света в ней», «ее своеобразие и легкий рисунок».

Для павильона Дальнего Востока Бруни совместно с А. И. Сахновым была написана фреска «Китайские партизаны». Там же на боковом фасаде была помещена состоящая из десяти разделенных пилястрами панно фреска А. Д. Гончарова «Дальневосточный край», а в зале Бурят-Монголии плафон А. А. Дейнеки.

В Курской картинной галерее сохранился эскиз возможно именно этого плафона под названием «Переход лыжниц-буряток от Улан-Удэ до Москвы». Эскиз выполнен для павильона Дальнего Востока в 1939 г. и по своему мажорному настрою, резкому ракурсу изображенных на фоне синего неба лыжниц, да и по самой форме плафона – вытянутый овал с полукруглыми окончаниями, очень напоминает мозаики станции «Маяковская», завершенные двумя годами раньше.

Много работал на ВСХВ и замечательный советский график и монументалист Владимир Андреевич Фаворский. Одной из наиболее крупных его работ для ВСХВ стала роспись «Шествие трудящихся по Красной площади в Москве» в холле павильона МОПРа (Международной организации помощи борцам революции). В отличие от мягких и лиричных росписей Бруни, панно Фаворского дышит сдержанной силой. Фигуры демонстрантов с портретами вождей подчеркнута статичны, сама композиция решена в сдержанно-плоскостном ключе с подчеркнута декоративными очертаниями. К сожалению, эта работа Фаворского, как и многие другие, была утрачена.

Особенно горькой утратой являются росписи сгоревшего в 2011 г. павильона «Ветеринария». Легкий и изящный деревянный павильон (архитектор А. С. Магидсон, 1936 г.) чудом сохранился в практически неизменном виде с момента постройки. Потолки его были убраны целым ансамблем замечательных росписей, выполненных под руководством В. А. Фаворского.

Легкие, изящные под стать самому павильону, росписи плафонов представляли собой тончайшей проработки изображения гирлянд, венков и букетов из сельскохозяйственных растений. Несмотря на прозаичную тему – изображение кормовой базы животноводства, разнообразных трав и растений от клевера и овса до кукурузы и подсолнухов, они по красоте и изяществу и тонкости работы не уступали лучшим образцам подобных плафонов раннего классицизма. По краю поле плафона было опоясано широким бордюром с изображением бескрайних просторов с пасущимися на них стадами. В угловых частях были размещены орнаментальные вставки с композициями на тему труда ветеринаров. Все росписи и сам павильон, увы, безвозвратно утрачены уже в наше время.

Помимо росписей интерьеров, павильоны 30-х гг. украшали и монументально-декоративные композиции на фасадах. Так, фасад павильона Поволжья украшала огромная фреска с изображением плотины Куйбышевской ГЭС со стекающими с неё настоящими потоками воды. А поверх изображения была перекинута реальная ажурная стальная ферма, усиливающая его иллюзорность.

На портале павильона Азербайджанской ССР помимо национальных узоров были размещены по бокам от входа две фрески с изображением людей труда. Фрески эти не сохранились так же, как и уничтоженная в 1954 г. фреска внутри портика павильона «Сибирь». На ней был изображен гигантский пейзаж с фланкирующими его по бокам изображениями огромных деревьев и двумя выразительными фигурами на переднем плане. Слева – это крестьянка, пашущая на быке, справа – мужчина, удерживающий коня. В стилистике росписи отчетливо ощущаются приемы станковой и агитационной живописи 20–30-х гг. – динамичность композиции, гипертрофированность изображения, выразительность трактовки, подчеркнутая декоративность и плоскостность изображаемого.

С началом войны выставка была закрыта, часть ее павильонов была приспособлена под ремонтные мастерские, некоторые павильоны погибли или сильно пострадали от бомбардировок. Решение о возобновлении ВСХВ было принято чрез три года после окончания войны. Открыться она должна была в 1950 г., но первый сезон начался только 1 августа 1954 г.

Авторами проекта нового генерального плана выставки стали архитекторы А. Ф. Жуков и Р. Р. Кликс. Территория выставки была значительно увеличена, было построено много новых павильонов. Многие старые павильоны были перестроены и заново отделаны в соответствии с новыми требованиями.

По сути, на ВСХВ происходили те же процессы, что и в Москве 1813 г. Заново отстраиваемые и отделяемые постройки послепожарной Москвы принадлежали уже другому стилю – на смену высокому классицизму пришел ампи́р с его пафосом победившей в войне нации. На смену легким и изящным венкам и гирляндам пришли изображения военной арматуры, ликторских связок, дубовых и лавровых венков.

Так и ВСВХ 1954 г. возрождалась уже в формах зрелого «сталинского ампира», также пронизанного пафосом недавней победы. Помимо этого, большое влияние на изменение стилистики новой ВСХВ оказал и тот факт, что к строительству новых павильонов и перестройке старых были привлечены архитекторы разных градостроительных и архитектурных школ – более эклектичной и живописной московской и классически строгой ленинградско-петербургской. И, если в основной планировке и архитектуре парадных павильонов преобладает торжественность и ампириная тяжеловесность ленинградской школы, то в декоративной отделке чувствуется живописность и изобретательность больше проникнутой традициями народного искусства московской архитектурной школы.

В 1950–54-х гг. были построены Главный павильон (архитекторы Ю. И. Щуко, Е. А. Столяров), павильон «РСФСР» (архитекторы Р. А. Бегунц, С. И. Никулин), павильон «Сибирь» (архитекторы Р. Р. Кликс, В. М. Таушканов), павильон Совхозов (архитектор О. Н. Русаков), павильон «Зерно» (архитекторы А. Ф. Жуков, А. А. Гривес), «Поволжье» (архитекторы И. Яковлев, И. Шошенский). Все эти павильоны были, помимо прочего, богато украшены монументально-декоративной живописью.

В Главном павильоне живописное убранство состояло из двух парных фресок с изображением московских высоток в Зале Конституции и шести монументальных панно с фигурами трудящихся, размещенных в интерколумниях торцовых стен зала на втором этаже. На каждом из панно в технике гризайли изображены группы рабочих и крестьян с атрибутами их труда.

Интересен сам факт обращения к технике гризайли, так востребованной ампиром. Призванная имитировать скульптурные рельефы, она становится востребованной и в архитектуре «сталинского ампира», в то время как в монументальной живописи классицизма и росписях 30-х гг. преобладают полихромные решения.

Особый интерес представляют росписи на фасаде павильона РСФСР, выполненные бригадой художников под руководством О. Т. Павленко и Б. Уитца. Фриз «Народы РСФСР построили социализм», выполненный в технике фрески, расположен над входом в полукруглой экседре. Яркая и жизнерадостная цветовая палитра росписи, динамичные композиционные построения, сами образы героев фрески сразу выдают присутствие другой живописной культуры, отличающейся от привычных статичных изображений в других павильонах.

Украинка Оксана Трофимовна Павленко – ученица знаменитого М. Л. Бойчука, мастера создавшего свою школу, принципом которой был синтез традиционного, народного искусства и академического. В исследовании Земляной Т. Н. «Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа» приводится интересное суждение киевского искусствоведа Б. Лобановского, отмечавшего, что «рассматривая ранние произведения О. Павленко, мы сталкиваемся с иной системой художественной подготовки, основанной не

на пропаганде «византийского» или «джоттовского» канона, а на воспитании синтетического видения, окружающего в монументальной форме. Наверно это «синтетическое видение» так подкупает в этой работе.

Определенную свежесть и необычность привнес в роспись и второй ее автор – венгр Бела Уитц. И Уитц и Павленко хорошо знали технику фресковой живописи. О. Т. Павленко в 50-е гг. даже преподавала ее в МВХПУ (б. Строгановском), Бела Уитц в конце 20-х гг. был деканом монументального отделения ВХУТЕИНа. Роспись, выполненная под их руководством, не утратила своих живописных качеств и через почти полвека. Краски ее свежи и прозрачны, как и подобает настоящей фреске.

К сожалению, многие росписи 50-х гг. были утрачены при перестройках 60–70-х гг. О некоторых, как, например, о плафоне павильона «Зерно», можно судить лишь по великолепному эскизу Григория Рублева. Сложные перспективные построения, убегающие в ночное небо колоннады, нарядная публика за балюстрадами превращает круглый плафон в окно в какой-то другой праздничный мир. Не сохранился и фриз А. В. Васнецова и Б. П. Милукова в ротонде павильона Совхозов.

Из сохранившихся до наших дней монументально-декоративных композиций следует отметить роспись плафона в павильоне Поволжье. Огромный прямоугольной формы перспективный плафон посвящен теме сбора урожая. Основное пространство занимает изображение неба. Фигуры колхозников словно обрамляют его, частично скрытые краями изображения. Несмотря на привычную с 30-х гг. тему – фигуры в резком ракурсе на фоне неба, решение плафона носит скорее лиричный, чем пафосно-героический характер. Силуэты людей и животных смягчены изображениями деревьев, все формы вылеплены мягкими акварельными приемами без резких контрастов.

Еще один интересный пример необычного декоративного решения – интерьеры павильона «Главмясо» (архитекторы Лисицын В. М., Чернокай С. Г., 1954 г.). Художниками Б. Щербаковым, Ливановым и Трофимовым были разработаны эскизы керамических панно с изображениями пасущихся сельскохозяйственных животных, картинами русской природы. Дополняли ансамбль небольшие, очень тонкие по цвету шестиугольные панно с изображениями основных мясоперерабатывающих заводов, выполненные, как и остальной декор в технике надглазурной росписи по плитке. Несмотря на весьма приземленную тему, интерьеры павильона получились благодаря керамическому убору необыкновенно выразительными.

Наступившее в конце 50-х гг. новое время, время модернизма, минимализма в архитектуре, к сожалению, не пошло ВДНХ на пользу. Многие павильоны были снесены или грубо переделаны. Убранство некоторых из них было утрачено либо сильно пострадало. Тем более ценным становится теперь то, что удалось сохранить. Особенно радуют действия, предпринимаемые в последнее время по возрождению и реставрации утраченного. Декоративное убранство павильонов ВДНХ, живопись, лепнина, архитектурно-декоративная пластика, резьба, керамика – это не просто памятники эпохи, но и замечательные образцы искусства своего времени.

Литература

1. *Броновицкая, Н. Н.* Памятники архитектуры Москвы : архитектура Москвы : 1910–1935 гг. / Н. Н. Броновицкая ; редкол.: Е. И. Кириченко [и др.]. – Москва : Искусство-XXI в., 2012. – 354 с.
2. *Броновицкая, Н. Н.* Памятники архитектуры Москвы : архитектура Москвы : 1933–1941 гг. – Москва : Искусство-XXI век, 2015. – С. 135–163.
3. *Броновицкая, Н.Н.* Памятники архитектуры Москвы : архитектура Москвы : 1941–1955 гг. – Москва : Искусство-XXI век, 2020. – С. 147–206.
4. *Земляная, Т. Н.* Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Т. Н. Земляная. – Санкт-Петербург, 2009. – 38 с.
5. *Зиновьева, О. А.* Восьмое чудо света : ВСХВ – ВДНХ – ВВЦ : увлекательные прогулки по главной выставке страны / Ольга Зиновьева. – Москва : Центрполиграф, 2013. – 349 с.
6. *Селиванова, А. Н.* Постконструктивизм : власть и архитектура в 1930-е годы в СССР / А. Н. Селиванова. – Москва : БуксМарт, 2019. – 318 с.
7. *Чесноков, Е.* «Город на память». 450. ВСХВ-ВДНХ СССР : павильон «Главмясо»/«Мясная промышленность» // Русский блоггер : [сайт]. – URL : Rb.blogger.ru/2019/04/09 (дата обращения: 07.12.2021).
8. *Дачники и постройки Петр. парка. Нарышкинская ал.* : окончание. Часть 38 // Живой Журнал : [блог-платформа]. – URL: <http://Stareliia2784.Livejournal.Com> (дата обращения: 07.12.2021).
9. *ВДНХ* : [выставка достижений народного хозяйства] : [сайт]. – URL: <http://vdnh.ru/map/4232> (дата обращения: 07.12.2021).

УДК 75.052(=161.1)Lubennikov

И. Л. Зорина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монументальная живопись как средство организации пространственной среды в творчестве Ивана Лубенникова

Иван Леонидович Лубенников – великий художник-монументалист. На протяжении своей жизни ему удалось сделать ряд совершенно непохожих объектов; все они очень значимы. Это участие в разработке художественной концепции и выполнение работ по оформлению двух музеев – советского раздела мемориального музея в Освенциме и музея Маяковского в Москве, оформление вестибюлей нескольких станций метро в Москве и в Париже. Во всех композициях прослеживается связь с русским авангардом, подлинная, недеklarативная любовь к русскому искусству. Прием, который использует художник, – плоскость росписи выходит в пространство за счет применения объемно-пространственных элементов.

Ключевые слова: Иван Лубенников, монументальная живопись, музей Маяковского, Трехгорная мануфактура, курочка Ряба

Irena L. Zorina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technology and Design

Monumental painting as a means of organizing the spatial environment in the work of Ivan Lubennikov

Ivan Lubennikov is a famous mural artist. During his life he had been realised a lot of completely different, but equally important objects. Among them, there are two museums. Soviet Department of International museum in Auschwitz and Vladimir Mayakovsky museum, few metro stations (one of them in Paris) and other projects. In all his works we can define strong connection with Russian Avangard. And we can also see true, real love towards Russian Art and culture. His unique style is that two-dimensional picture become three-dimensional due to use of volume-spatial elements.

Keywords: Ivan Lubennikov, mural art, Vladimir Mayakovsky museum, Three-peaks manufacture, the Chicken Ryaba

Иван Леонидович Лубенников скончался 03 ноября 2021 года. Его монументальные работы объединяют реалистические и авангардные традиции русской живописи, поэтому они будут актуальны в течение долгого времени.

Обычно монументальная живопись в городской среде выполняет декоративную функцию – заполняет плоскость. Монументальные композиции И. Л. Лубенникова выходят в пространство, выполняют провокативные функции – он считал, что искусство должно провоцировать. Обращая внимание на конструкцию, зритель вовлечен в пространственную игру. А стилистика пространственных композиций отсылает к русскому авангарду.

И. Л. Лубенников родился в 1951 году. Учился в Суриковском институте на факультете монументальной живописи в первой половине семидесятых годов. В это время авангард был практически под запретом. Художники андеграунда не имели отношения к официальному искусству, а монументальная живопись должна быть официальной. Художник должен был сделать выбор между социалистическим реализмом и формализмом. Все последующие десятилетия Иван Лубенников пытается объединить реализм и формализм в своей живописи. Конечно, на него повлияла суровая живопись шестидесятников, один из которых, Николай Андронов, преподавал в Суриковском институте. Колорит некоторых работ И. Л. Лубенникова повторяет сдержанную монохромную палитру Н. И. Андропова. Организация свободной композиции плоскости, объединяющей разномасштабные объекты в условном пейзаже, используется и Н. И. Андроновым, и И. Л. Лубенниковым.

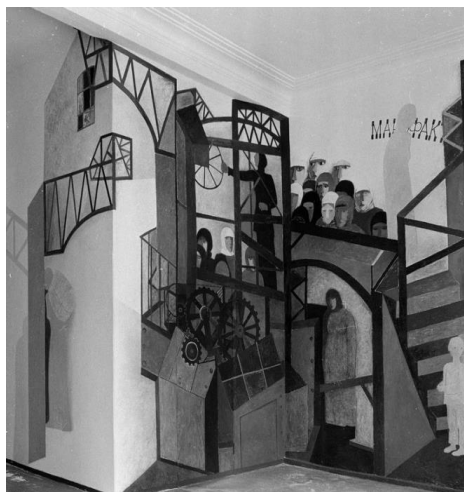
Первая важная работа – роспись актового зала комбината Трехгорная мануфактура, 1981 года, в настоящее время утрачена. Стилистика росписи отсылает к живописи двадцатых годов. Немного ранее, в 1978 году, Н. И. Андронов выполняет в похожей стилистике мозаики в интерьере издательства «Известия». Палитра цветов – красный, черный, серый, охра – архаическая триада. Это палитра двадцатых, палитра русского авангарда. Масштаб членения стены, деления на части, структура наклонных линий, ломающих пространство, напоминает архитектурные проекты двадцатых годов, рождает ассоциации с павильоном «Махорка» Мельникова. Роспись разрушает плоскость стены, создает пространственный разлом – взгляд в прошлое. Образный ряд персонажей перекликается с персонажами Петрова-Водкина и Малевича. Удивляет реализация такого смелого формального решения. Во всех интервью, И. Л. Лубенников говорит о любви к русскому реализму XIX века, школе Венецианова. Его любимый художник Григорий Сорока – тонкий поэт, его композиции статичны. Но работы И. Л. Лубенникова выстроены на динамике русского авангарда, меняющей пространство вокруг плоской стены (ил. 1).

В дальнейших монументальных композициях автор использует метод, который можно описать как «ломаная структура плоскости выходит в пространство».

В 1983 году И. Л. Лубенников оформляет кафетерий вокзала в Звенигороде. Эта работа принесла ему известность. Звенигород – маленький город рядом с Москвой, пасторальное место – монастырь, деревянные провинциальные домики, сады. Художники приезжают на этюды. Лубенников снимал там дом. Он рассказывал в интервью, что в этой росписи все написано с натуры. Деревянная стена напоминает стену иконостаса, в котором часть икон сохранилась, а часть утрачена, часть записана. Стена дробится на отдельные ячейки, соответ-

ствующие по масштабу человеку и маленькому провинциальному городу. Художник нашел образ города. Монументальная живопись этого времени в Советском Союзе даже не ставит перед собой такой задачи. Фрески и мозаики от Балтики до Владивостока одинаковы, без привязки к архитектуре и колориту местности – это огромные стены с пятиэтажными героями эпохи – покорителями природы, космоса, людьми труда. Бесконечный унылый индустриальный пейзаж. А И. Л. Лубенников делает камерную композицию, соединяет детали пейзажа провинциального города: дома, заборы, наличники окон – и дополняет их декоративной росписью. В росписи работает большое пятно, тон, свет – пластическое решение, отсылающее к формальным поискам живописи 20-х годов. Фрагменты напоминают натюрморты Н. Альтмана и графику С. Чехонина. Обратная перспектива, наклон фигур и предметов – изображение создает ощущение неустойчивости, смещаясь к границе плоскости каждой ячейки.

Технический прием, использованный в этой работе, отсылает к иконописи – деревянная доска, ковчег для изображения, темперная живопись. Прием тоже органичен для Звенигорода, в Саввино-Сторожевском монастыре были найдены иконы А. Рублева. Роспись сохранилась (ил. 2).



Ил. 1. Фрагмент росписи актового зала комбината Трехгорная мануфактура. 1981 г.



Ил. 2. Кафетерий вокзала в Звенигороде 1983 г.

В 1986 году, Иван Лубенников вместе с архитектором Александром Скоканом делают экспозицию советского раздела мемориала в Освенциме. Это проект очень напряженный, сдержанный. Сам автор говорит о нём: «Мы сделали со Скоканом проект очень корректный. Я ничего не ваял там, потому что считаю неправильным прикасаться искусством к этой теме. 2 месяца в Освенциме это тяжело. Это же был завод по переработке человеческого мяса. В России этот объект замолчали» [2].

В это же время художник делает фасад театра на Таганке используя свой традиционный прием – выходящая в пространство объемная конструкция, ломающая плоскость фасада.

В 1989 году он участвует в создании композиции музея Маяковского. Музей вырос из оригинальной концепции театральной, ассоциативной, основанной на выставках восьмидесятых: «Маяковский и производственное искусство», «Маяковский и русский лубок», «Десять дней из жизни Маяковского». За концепцию отвечал коллектив художников и филологов под руководством Евгения Амаспюра. Был найден пластический язык образных витрин, отражающих тематику и стилистику эпохи. Иван Лубенников сделал монументально-живописные объемные конструкции, объединившие экспозиционные образные сцены. Экспозиция музея запутанная, хаотичная, излишне наполненная театральными инсталляциями. Сам Лубенников говорил об этом: «В нынешнем виде музей слегка перегружен» [4].

Слова Григория Ревзина об этой композиции, «четыре этажа тотальной инсталляции»: «В музее отменены вертикаль и горизонталь, предметы – стулья, столы, водосточные трубы, штыки, бюст Ленина – реалии стихов Маяковского – плавают в невесомости, будто морфемы в смысловом поле, ещё не скреплённые грамматикой и синтаксисом высказывания. Силу тяготения заменяют пространственные линии – строчки, которые ухватывают смыслы и выстраивают из них пространство так, как строится стих. Естественно, всё получается лесенкой, лестница оказывается главным формообразующим принципом всего музея, и там такое ощущение, что ты всегда оказываешься не на полу, не в коридоре или комнате, но на ступени. При этом несущие конструкции лестниц как будто поставлены не прямо, не под 90 градусов, а косо, веером, как проходит косой дождь. Всё это будто постоянно движется, куда-то падает, колышется, и есть только одно место во всём этом бурном становлении пространства, которое совершенно спокойно, жёстко, статично и симметрично. От него, собственно, и расходятся все линии – или, точнее, к нему и сходятся. Это комната Маяковского, единственное историческое место в этом музее» [6].

Тем лаконичнее композиция фасада музея. Прием И. Л. Лубенникова с наклонными конструкциями, выходящими в пространство, буквой «Я» и шрифтовой композицией, переводит плоскость фасада в объём. Композиция сделана из бетона и металла, в ней использована модульная структура – и в плоскости здания, и в объемных элементах. Использованные приемы напоминают работы Лазаря Лисицкого и Александра Родченко.

В 90-е годы художник из-за отсутствия заказов на монументальные работы, занимался станковой живописью. В каждой из живописных работ он разрабатывает сложное композиционное построение, в его живописи отсутствуют штампы.

В начале 2000-х И. Л. Лубенников оформляет несколько станций метро.

В 2005 году он занимается интерьером метро Маяковская в Москве. Очередное столкновение с любимым поэтом. Сложность работы была в противопоставлении нового вестибюля – старому вестибюлю станции, построенной в 1938 году, оформленной А. Дейнекой с использованием мозаичных панно. Стилистику 30-х, время формирования социалистического реализма, сложно преодолеть и бессмысленно повторять – это диалог между художниками. «Если у Дейнеки небо далекое, то я могу сделать близкое. Это заложено в процесс подъема»,

это цитата автора [7]. Эпитетом образного ряда является строчка Маяковского, выложенная на своде между мозаиками. Противоположна советскому пафосу Дейнеки в оформлении станции неправильная композиция со случайным расположением мозаичных панно и строчка стихов Маяковского «и небо в дымах забытое, что голубо...». У Александра Дейнеки в мозаиках герои, у Ивана Лубенникова пустое небо с облаками, но композиция состоит из летящих супрематических фигур – напоминание о русском авангарде.

В Москве И. Л. Лубенников участвовал в оформлении еще двух станций метро, «Сретенский бульвар» и «Славянский бульвар». В оформлении вестибюля «Сретенский бульвар» использовано 24 стальных панно, изображающих виды Бульварного кольца, горожан старой Москвы.

В интервью, автор рассказывает: «В этом проекте я выступал в качестве «спасателя»! Там Николай Шумаков затевал скульптуры в нишах. Причем скульптуры многих авторов, что сразу обречено: они не вынесут друг друга. Несколько художников вместе – это скандал! И потом это уже элемент выставки, а не монументального произведения. Когда все это стало очевидно, Коля меня попросил: сделай уже как-нибудь – сроки поджимают!.. Слава Богу, ко мне в голову пришла технологическая идея. Я вспомнил офортные доски своих друзей-художников и подумал, что можно применить этот язык. 540 листов азотной кислоты создали ажурный рельефный рисунок на стали. Мы сделали большую фотосессию – сняли все бульвары. Три станции одна под другой – узел на Бульварном кольце. Мне показалось уместным сделать экспозицию из существующего Бульварного кольца. К тому же фотосессия получилась в удачное время – еще не было листвы, и мы отсняли все Бульварное кольцо и обрамили его в травленую сталь. Естественно, дорисовывали, делали коллажи. Если внимательно смотреть – увидите последовательность, совпадающую с реальным расположением памятников» [5].

Пожелание заказчика при оформлении станции «Славянский бульвар» было видеть станцию в стиле арт-нуво, но проект преобразовался в постмодерн.

В 2008 году, в Парижском метро на станции Мадлен появилась художественная композиция «Курочка Ряба» – ответная акция Московского метрополитена на подарок Парижского управления транспорта. Парижское метро сдержанное и утилитарное. Нет традиции украшать все станции. Ажурные композиции Гимара в стиле модерн или оформление стеклянными шарами (подарок Венеции), скорее исключение. И вот, в торцовой стене вестибюля станции Мадлен появляется огромная композиция из листового железа и витража с подсветкой. Сказочный персонаж – «Курочка Ряба», как собирательный образ России, наклонилась к найденной в траве пятиконечной звездочке. Силуэт «Курочки Рябы» расчерчен модульными квадратами, тоже наклонными, динамичными – излюбленный прием художника. В «Курочке Рябе» собрано все: купола церквей, звезды Кремля, летящий спутник, кресты, серп и молот, привычные, избитые образы России, которая снесла золотое яичко, весом 80 кг. Черный квадрат Малевича в эту композицию тоже включен. Иван Лубенников объединяет в этом огромном панно все, что он любит. Формальная супрематическая модульная композиция, наполненная русскими образами. Во всех работах Ивана Лубенникова присутствует

ирония, больше всего ее в «Курочке Рябе». Русская сказка на площади Мадлен – это декорация, кроме авангарда, супрематизма и навязчивых образов, напоминает о днях русской славы, «Русских сезонах» С. Дягилева. «Курочка Ряба» – возвращение «Русских сезонов», но не на сцену, а в пространство метро. Здесь Иван Лубенников продолжает традиции театральной живописи Бенуа, Бакста, Головина...

В жизни многих художников присутствует специализация – только пейзаж, только церковная роспись, только роспись в интерьере. Многие художники тиражируют найденные приемы всю жизнь. Большого мастера отличает то, что он может решать любые задачи в портрете, пейзаже, натюрморте, сводах метро, музейной экспозиции. Каждый раз это новый композиционный приём, использование другого пластического языка.

Иван Леонидович преподавал в Суриковском институте, переживал, что уходит мастерство, падает профессиональный уровень. Он говорил в одном из интервью: «Просто я по натуре учитель. Причем не нудный учитель: я с ними заодно. Студенты очень помогают мне сохранить внутренний запас молодости. Пытаюсь завести ребят на что-то рискованное. Их тут могут за это критиковать, но в будущем этот опыт свою роль непременно сыграет. Преподавание – хорошее дело, в том числе потому, что заставляет лучше формулировать собственные мысли» [4]. Был очень честен в оценках, требователен к себе. Его смерть – огромная утрата для русского искусства. Пластический язык живописи и монументальные работы Ивана Лубенникова останутся отражением его эпохи.

Литература

1. Горбаневский, Я. «Курочка Ряба» в парижском метро : [витраж «Курочка Ряба»]. – URL: http://www1.rfi.fr/acturu/articles/109/article_2230.asp (дата обращения: 27.11.2021).

2. Дьяконов, В. Иван Лубенников, остановки и станции / В. Дьяконов, М. Кравцова // Артгид : [официальный сайт]. – URL: <https://artguide.com/posts/54> (дата обращения: 29.11.2021)

3. Лубенников, И. Л. Работы в Архитектуре : живопись : книга для чтения / И. Л. Лубенников. – Москва : Артагенство, 2011. – С. 46-50.

4. Мойст, В. Очень стараюсь, поскольку метро – это навсегда // Газета.ru : [официальный сайт издания]. – URL: https://www.gazeta.ru/culture/2011/10/18/a_3804830.shtml (дата обращения: 26.11.2021).

5. Москвичева, М. Художник монументального андеграунда // МК.ru : [официальный сайт]. – URL: <https://www.mk.ru/culture/2011/10/24/635913-hudozhnik-monumentalnogo-andegraunda.html> (дата обращения: 26.11.2021).

6. Ревзин, Г. Музей довольно острого мгновенья // Коммерсант : [официальный сайт]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1354603> (дата обращения: 03.12.2021).

7. Ревзин, Г. Подземный ренессанс: открыт новый вестибюль «Маяковской» // Коммерсант : [официальный сайт]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/605980> (дата обращения: 29.11.2021).

УДК 725.131:726.591:7.045(438.16)

И. В. Белинцева

Москва, Россия

Научно-исследовательский институт теории
и истории архитектуры и градостроительства

**Символика и стилистика «арки небес» в оформлении ратуши
Данцига конца XVI – начала XVII в.
(совр. Гданьск, Польша)**

Мотив триумфальной арки представлен в центре полотна «Апофеоз Данцига» на потолке Красного зала ратуши Главного города Данцига (совр. Гданьск, Польша). В 1594 г. оформление зала заседания Совета города выполнил Х. Вредеман де Врис, но в 1608 г. заменено ныне существующей композицией художника Исаака ван ден Блока и резчика Шимона Херле. Одной из идей картинных образов зала Ратуши было представление Данцига как земного образа Небесного Иерусалима. Оформление потолка выполнено в стиле северного маньеризма.

Ключевые слова: Данциг, конец XVI – начало XVII вв., ратуша Главного города, символика внутреннего оформления, культура маньеризма

Irina V. Belintseva

Moscow, Russia

Research Institute of Theory
and the history of architecture and urban planning

**The symbolism and style of the "arch of heaven" in the design
of the town hall of Danzig of the late XVI – early XVII centuries.
(modern Gdansk, Poland)**

The motif of the triumphal arch is presented in the center of the painting “The Apotheosis of Danzig” on the ceiling of the Red Hall of the Town Hall (Gdansk, Poland). In 1594, the ceiling of the meeting room of the City Council was made by H. Vredemann de Vries, but in 1608 it was replaced by the now existing composition of the artist Isaac van den Block and the carver Shimon Herle. One of the ideas of the picturesque images of the Town Hall hall was the presentation of Danzig as an earthly image of Heavenly Jerusalem. The ceiling is designed in the style of the Northern Mannerism.

Keywords: Danzig, late XVI th – early XVII th centuries, City Hall of the Main City, symbols of interior design, mannerism culture

Гданьск (до 1945 г. – Данциг) – старинный город-порт, расположенный недалеко от места впадения одного из рукавов реки Вислы в Балтийское море. Первоначальное поселение на территории современного Гданьска (бывш. Данциг) датируется 980 г. Первая запись о Гданьске появилась в

Риме около 1000 г., когда историк Ян Канапариус в созданном им «Жизнеописании святого Войцеха» записал, что в 997 г. святой Войцех дошел до города Данцига, где окрестил множество людей. Согласно древним источникам, возникшее еще в 997 г. на этом месте славянское поселение названо в римском письменном источнике «*urbs gyddanysk*». В 1148 г. в документах упоминается «*castrum gdanczynn Pomeranien*». Позднее название города на латыни писалось как «*civitas dei gedanensis*» [2, с. 5].

Данциг и составлявшие его районы – Правый город, Старый город, Главный город, сформировались в виде регулярного поселения в начале XIV в., после появления крестоносцев и образования немецкого Орденского государства, занимавшего обширную полосу балтийского побережья. После распада государства крестоносцев в 1525 г., Данциг и прилегающие территории вошли в состав Польско-Литовского королевства и вплоть до конца XVIII в. составляли в Польше отдельную провинцию – Королевскую Пруссию. Соседние восточно-пруссские земли со столицей в Кенигсберге под названием Княжеской Пруссии в этот же период состояли в ленной зависимости от Польши, а затем стали частью владений бранденбургских курфюрстов и прусских королей.

В XVI–XVII вв. Данциг был одним из крупнейших культурных центров на Балтике. Экономические и политические привилегии этого главного портового города Речи Посполитой, полученные от польских королей, обеспечили его устойчивое благосостояние. Особая роль провинции Королевская Пруссия в составе Речи Посполитой определила своеобразие облика здешней культуры. Культурная «особость» была основана на нескольких моментах. Во-первых, город, как и почти вся провинция были заселены преимущественно немцами, когда-то колонизовавшими эти земли, принадлежавшие славянскому племени кашубов, подвергшихся германизации, и официальным языком служил немецкий язык. Во-вторых, на этой территории рано и быстро победил протестантизм, и приверженность новой религии позволяла жителям Данцига и Королевской Пруссии сохранять собственное лицо среди славянского и католического окружения Речи Посполитой. В-третьих, как всякий портовый город, Данциг был открыт для разного рода культурных влияний и новшеств. Особенно сильно сказывалось здесь голландское влияние, а впоследствии проявилось воздействие также итальянской и шведской культур. Известный исследователь польской архитектуры А. Милобендский подчеркивал, что провинция была «в художественном отношении совершенно отличной от территории остальной Речи Посполитой» [15, s. 556].

Польша в те времена была крупнейшим производителем зерна, а Данциг – главный европейский зерновой порт XVI–XVII вв., служил посредником в торговле польским хлебом и лесом со всей Западной Европой, включая Голландию и Италию. Горделивые шляхтичи считали ниже своего достоинства заниматься торговлей, и немецкие купцы с лихвой использовали выгоды географического положения города, взамен хлеба привозя со всего света дорогостоящие предметы роскоши. Взаимная торговая заинтересованность скрепляла связь протестантской провинции и католического суверена прочнее, нежели любые увере-

ния в религиозной и национальной толерантности. Пик экономического и культурного расцвета Данцига пришелся на конец XVI – начало XVII вв., начало которому положило подписание в 1585 г. взаимовыгодного мира между протестантской провинцией и польским королём Стефаном Баторием (1533–1586) и очередное подтверждение существенных экономических привилегий. В течение нескольких десятилетий изменился облик самых важных общественных сооружений города: были возведены заново или перестроены ратуши Старого и Главного города, Дом братства Артура, Арсенал, Верхние и Золотые въездные ворота, а также многочисленные жилые дома. Определённый упадок культурной жизни города наблюдался со времён шведского нашествия 1626 г.

В XV в. в Северной Германии, Дании и на Балтийском побережье начинает ощущаться сильное влияние культуры Нидерландов, которое особенно усиливается со второй половины XVI в. [6, s. 419]. Притесняемые испанцами-католиками, нидерландские протестанты ищут пристанища в крупных богатых портовых городах Северной Европы, в том числе в Данциге и Кенигсберге, издавна связанных с Нидерландами прочными узами торговых связей.

Среди мастеров конца XVI – начала XVII вв. выделяются нидерландцы: главный городской архитектор и фортификатор Антониус ван Обберген (1543–1611), выходец из города Мехелен (Малин) во Фландрии, много строивший в Дании и в Северной Польше¹. Здесь же работали члены семьи ван ден Блоков. Виллем ван ден Блок, также родом из Мехелен, до приезда в Гданьск в 1584 г. работал в мастерской Корнелиса Флориса в Кенигсберге². Около трёх лет провёл в Данциге Ханс Вредеман де Врис (1527–1664), оставив 45 работ разного рода, большая часть которых не сохранилась, в том числе проекты фортификаций, проект крепости Вислоустье, городские ведуты и эскизы резных украшений³. Из достоверных произведений Х. Вредемана де Вриса в библиотеке ПАН в современном Гданьске (бывш. Данциге) остались подлинные «Альбомы» чертежей и рисунков мастера [19] и ряд по-

¹ Антониус ван Обберген (1543–1611) прибыл в Данциг в 1586 г., где получил должность городского архитектора. Он участвовал в перестройке Ратуши Главного Города, изменил увенчание Тюремной Башни, возвел Ратушу Старого города (1586–1595 гг.) и здание Большого Арсенала (1601–1609 гг.).

² Виллем ван ден Блок родился в Мехелене (Малин), умер в Данциге (ок. 1550–1628), в 1569–1582 гг. работал в Кёнигсберге над надгробием герцога Альбрехта, затем герцогини Елизаветы (1578–1582). (Mühlpfordt Herbert Meinard. Königsberger Skulpturen und ihre Meister 1255–1945. Würzburg : Holzner Verlag, 1970. S. 22). В 1582–1584 гг. при дворе Стефана Батория сделал надгробие его брата Кристофа, князя Семиградья. В 1584 г. появился в Данциге. Кроме Верхних ворот города, выполнил ряд порталов жилых домов в Данциге, Торне (совр. Торунь, Польша), Эльбинге (совр. Эльблонг, Польша) [13, s. 270-279].

³ Вредеман де Врис (Фрис) Ханс (Иоганн, Ян). (1527–1664). Восхищенный орнаментальным стилем братьев Франц и Корнелис де Вриндт (прозванными Флорис), Х. Вредеман де Врис придумал оригинальное собрание новых орнаментальных форм из картушей, гротесков, роллов и ленточных украшений. В 1591 г. Ханс Вредеман де Врис работал во многих городах Германии, а 1 октября 1592 г. появился в Данциге в качестве городского архитектора. Здесь он должен был после осады 1577 г. поправить крепостные укрепления соответственно новейшим требованиям фортификационной науки. После ряда проектов для новых укреплений южного и восточного фронта эта работа была передана мастеру Антониусу ван Оббергену, в то время как Х. Вредеман де Врис к 1 октября 1593 получил увольнение. В это и последующее время он искал для себя и своих близких пропитание посредством изготовления станковых картин, пока совет Данцига (с 1594 г.) не заказал ему оформление двора Артура и создание росписей потолка Красного зала в Ратуше Главного города, позднее мастер получил заказы на украшение кафедры в храме Святой Марии. Х. Вредеман де Врис последний раз упоминается в бухгалтерских книгах города 30 декабря 1595 г. [3, s. 763].

лотен в ратуше Главного города. Однако, по мнению исследователя данцигской художественной культуры Т. Гжибковской, «ему принадлежит заслуга в консолидации творческих сил Гданьска, усилении их понимания собственных художественных целей и места в гданьском обществе» [9, s. 115].

Не только авторами, но и заказчиками и инициаторами ведущих построек города были в это время выходцы из Нидерландов, входившие тогда в правящую богатейшую верхушку городского патрициата. К ним относится, прежде всего, член совета города Иоганн Шпейманн, наиболее яркая фигура интеллектуальной элиты Гданьска. Наряду с Х. Вредеманом де Врисом и членом городского Совета (?) Шахманом (выходцем из Венгрии), И. Шпейманн был автором известной программы оформления Красного зала данцигской Ратуши и многих других художественных замыслов.

О ратуше Главного города Данцига упоминается в документах 1298 г. Первая постройка появляется в 1327–1336 г., впоследствии она неоднократно перестраивалась и обновлялась с ростом и расцветом поселения, получившего в 1346 г. кульмское городское право [14, s. 105]. Ратуша – символ светской жизни городской общины находилась на главной торговой улице и была обращена также к рыночной площади города. Главный этаж ратуши служил местом собрания горожан или их выборных, к залам собраний примыкали помещения канцелярий городской администрации. Городские власти занимали верхние этажи здания.

По мере превращения Данцига в богатейший город Северной Европы, ратуша расширялась, ее многочисленные помещения, расположенные в три этажа вокруг квадратного внутреннего двора, богато декорировались. После пожара 1556 г., уничтожившего старую фахверковую башню, возвели новую башню высотой 81 м, увенчанную живописным куполом (арх. Дирк Даниэльс), над которым установили позолоченную статую короля Сигизмунда II Августа (1520–1572) в натуральную величину. В 1586–1611 гг. средневековые элементы внешнего облика сменили на более современные. Так, вместо узких готических окон сделали большие прямоугольные проемы с каменными обрамлениями, этажи ратуши четко разделили карнизами (арх. Антониус ван Обберген).

В 1593 г. начались работы по оформлению главных залов ратуши – Большого зала городского совета (называемого также Красным залом из-за цвета тканевых покрытий стен), Зимнего зала и других. Красный зал по сей день считается одним из красивейших ратушных помещений Европы благодаря богатству декоративного убранства и многозначности символических смыслов представленных здесь художественных образов. Во время Второй мировой войны немецкие реставраторы разобрали и спрятали декоративное убранство зала, что позволило впоследствии польским реставраторам восстановить великолепный облик помещения, открытый для публики с 1970 г.

Украшение Красного зала было выполнено в 1593–1608 гг. Оно включало оформление стен и потолка, а также привлекающий своим необычным обликом камин работы фламандского скульптора Вильгельма ван дер Меера (1593). Главным элементом богатой декорации камина служат изображения львов, удерживающих герб Данцига. Не менее выразительны маньеристические гермы, обрамляющие нижнюю часть очага (ил. 1).

В 1594 г. к работе по украшению Красного зала приступил известный нидерландский художник, архитектор и теоретик Х. Вредеман де Врис. Совместно с сыном Паулем мастер написал для стен зала несколько картин с изображением аллегорий грехов и добродетелей. Стены были декорированы резьбой работы данцигского мастера Шимона Херле. Декорация стен демонстрировала всеобъемлющую модель мира: нижние панели и скамьи с геометрическим орнаментом олицетворяли *mundus mineralis*, расположенные выше резные и живописные изображения растений и зверей – *mundus animalis*, аллегорические образы добродетелей и грехов – *mundus moralis*. Проходящий под потолком фриз с изображениями планет и богов, вкуче с убранством потолка представляли небо, место обитания и деяний богов [8, s. 177].

Главная задача, которая стояла перед Х. Вредеманом де Врисом, заключалась в том, чтобы изменить готический балочный потолок, превратив его в многомерную центрическую композицию, включающую сложную совокупность живописных и скульптурных деталей, наделенных глубокими смыслами. По невыясненной причине образы мастера не понравились городскому Совету и были в 1608 г. заменены ныне существующим декором художника Исаака ван ден Блока и резчика Ш. Херле.

В центре потолка Красного зала Ратуши расположено полотно «Апофеоз Гданьска». Центральную часть заключенной в овальную раму композиции занимает изображение однопролетной триумфальной арки коринфского ордера. Иллюзионистически написанные коринфские колонны стоят на высоких постаментах и поддерживают классический антаблемент. Вертикальные опоры и горизонтальный фриз покрыты тонким резным орнаментом, в пазах арки представлены крылатые гении, замковый камень сделан в форме причудливого картуша. Аллегорическое значение арки выражено на картине латинской надписью: «Объединяет нас арка небес» – «*Coelesti iungimur arcu*» (ил. 2).



Ил. 1. Гданьск. Ратуша
Гл. города. Красный зал. Камин. Ск. Вильгельм ван дер Меер. 1593. Фото автора. 2017



Ил. 2. Гданьск (бывш. Данциг).
Ратуша Главного города. Красный зал. Потолок.
В центре – картина «Апофеоз Данцига».
Открытка.

Одной из идей картинных образов главного зала Ратуши было представление Данцига как образа Небесного Иерусалима. Как земной пример идеального города – града Божьего, он представлен на картине трижды – в аллегорическом облике райского сада в центре, в виде реального городского пейзажа в нижней части картины, и в объемном изображении панорамы города с его фортификациями, башнями храмов и ратуши, вознесенного над аттиком триумфальной арки. Показанный в контексте с изображением Иерусалима – города грядущего счастья, представленного на одной из соседних картин потолочного цикла, Данциг иллюстрирует слова «*civitas Dei – civitas felicitatis*» (град Божий – град счастливый) [11, s. 111]. Характерно, что изображение града Иерусалима – «*Civitas Dei*», откровенно напоминало панораму Данцига. Город Данциг современники именовали как *Civitas* (государство), а не *Urbs* (город) [10, s. 109].

Над триумфальной аркой, увенчанной объемно трактованным видением панорамы Данцига, господствует Бог, по кальвинистской традиции неизобразимый и неназываемый, обозначенный в виде сокращённого имени «Иегова» в облаках, клубящихся над силуэтом города. Рука Бога держит крепким жестом башню данцигской ратуши. Изображение орла с распростёртыми крыльями ниже божеской руки подтверждает заботу Бога о городе. Это олицетворение крыл Провидения должно, по мысли польского интерпретатора картины Е. Ивановко, иллюстрировать слова Псалтири И. Кохановского: «В тени твоих крыл пребуду вечно, под твоим крылом пребуду в безопасности» [11, s. 120].

Наглядно сформулированная в программе росписей потолка концепция Данцига как образа Небесного Иерусалима, возникла в культуре этого города значительно раньше. Идея отождествления города с Иерусалимом зафиксирована уже в конце XV в. в картине «Корабль церкви» Берндта Нотке, выполненной для Дома Братства Артура (1495 г.). Как известно, идеальный образ Иерусалима послужил примером для планировки регулярных городов этого региона в XIII–XIV вв. [1]. Представляется вероятным, что крестоносцы при колонизации завоеванных земель на северо-востоке Европы и закладке здесь новых поселений также обратились к образу утраченного, но не потерявшего святости города. Согласно Апокалипсису, одновременно с упадком бывшего Иерусалима возникают условия для создания нового земного Иерусалима (Откр. 3:12). Возможно, что одной из вариаций темы возобновления Иерусалима на земле были орденские города Балтийского побережья.

В музее Вармии и Мазур в Ольштыне (Польша) хранится эпитафия Ганса Нимпча (1476–1556 гг.), находившаяся когда-то в северном нефе кенигсбергского собора [18]. Это простая композиция, включающая живописное изображение Распятия в обрамлении полуколонн, несущих архитрав, над которым в треугольнике фронтона находилось изображение Бога-Отца. На заднем плане в виде земного Иерусалима представлен город Кенигсберг с его характерными башнями и шпилями церквей. Картина создана придворным художником герцога Альбрехта, самым значительным живописцем Кенигсберга XVI в., Генрихом Кенигсвизером (ок. 1530–1583 гг.), который прошел выучку в Виттенберге у Лукаса Кранаха (1471–1553), чрезвычайно его хвалившего в письмах к герцогу [7, s. 61].

В проеме картинной арки на полотне «Апофеоз Данцига» открывается вид на аллею деревьев с подчеркнuto выраженными корнями и кроной. В центре аллеи стоит источник-фонтан. Представлен идеальный образ дороги или Виа Региа, проходившей через реальный город Данциг (сейчас – улица Длуга), которая ведет к морю, к стоящему у берега кораблю. Композиция в целом, согласно современной интерпретации, есть не что иное, как олицетворение райского сада, извечной метафоры мирового порядка [11, s. 112].

Изображение райских кущ под сводами триумфальной арки дополнено многочисленными намеками на реалии Данцига: прямая дорога, ведущая от арки к воде, олицетворяет Королевскую дорогу города, в конце которой находилась пристань для морских судов. На Виа Региа в начале XVII в. было задумано и вскоре осуществлено сооружение знаменитого фонтана Нептуна (1635 г., ск. Абрахам ван ден Блок; отлита гданьским мастером-литейщиком П. Гусэном), ставшего одним из символов города¹.

Ритмическая рядоположность древ вызывает ассоциации с равномерно и плотно стоящими жилыми домами города. Сооружавшиеся тогда высокие многоэтажные здания имели в основе архитектурной композиции тот же биоморфный принцип, который лежит в основе декоративных композиций фламандцев, как в графике, так и в оформлении. Выступающие крыльца выглядели как корни деревьев, вросшие в землю, тело здания могло ассоциироваться с простотой ствола, пышно цветущая декорация щипца, как крона, венчала жилые дома Данцига. Облик «Золотого Дома», построенного для бургомистра Иоганна Шпеймана в 1601–1609 гг. (арх. Абрахам ван ден Блок), вобравший все богатство мотивов маньеристической декорации, представляет собой особенно пышно расцветший куст, ведь в искусстве маньеризма реальный мир облекается в маску, становится таинственным и загадочным, полным потаенных скрытых смыслов.

Убранство Красного зала ратуши Главного города Данцига демонстрирует полный набор принципов декорационного оформления интерьеров в духе северного маньеризма, культивируемого нидерландскими мастерами, в том числе так называемую «боязнь пустоты», стремление не только максимально заполнить поверхности стен, пола, потолков живописными и скульптурными деталями, но и наделить художественные образы глубоким философским и морально-этическим содержанием.

Литература

1. *Белинцева, И.* Идея Небесного Иерусалима в архитектуре и градостроительстве Кенигсберга / И. Белинцева // Балтийский альманах. – 2007. – № 7. – С. 15–18.

2. *Кшыжановский, Л.* Гданьск / Л. Кшыжановский. – Москва : Стройиздат, 1980. – 271 с.

¹ Абрахам ван ден Блок – сын Виллема ван ден Блока, род. предположительно в Кёнигсберге, где упоминается в 1580 г., когда он выполнил портал Залы Московитов в замке Кёнигсберга. Для этого зала он создал также декоративное обрамление камин. В 1594 г. появился в Данциге, где в 1596 г. стал бюргером. Здесь он сделал проект Золотых ворот, декоративные украшения Большого Арсенала, возведенного арх. А. ван Оббергеном [17, s. 21].

3. *Bahr, E.* Vredemann (Fredemann) de Fries (Vries), Hans (Johann, Jan) / E. Bahr // *Altpreussische Biographie*, herausgegeben im Auftrage der Historischen Kommission für ost- und westpreussische Landesforschung von Christian Krollmann, fortgesetzt von Kurt Fortreuter und Fritz Gause. – Marburg/Lahn : N. G. Elwert Verlag, 1967. – Bd. 2. – S. 763.
4. *Bialostocki, J.* Refleksje i syntezy ze swiata sztuki / Jan Bialostocki. – Warszawa : Państwowe Wydawn. Naukowe, 1978. – 371 s.
5. *Chrzanowski, T.* “Neogotyck okolo roku 1600” : proba interpretacji / T. Chrzanowski // *Sztuka okolo roku 1600 : Materialy Sesji Stowarzyczenia Historykow Sztuki*; Lublin, 1972. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974. – S. 75–112; S. 81.
6. *Cuny, G.* Danzigs Kunst und Kultur im XVI und XVII Jahrhundert. Erstes Buch. Bauges Vries Hans Vredeman de chichtliches. Danzigs Künstler mit besonderer Berücksichtigung der beiden Andreas Schlüter / G. Cuny. – Frankfurt am Main : Verlag von Heinrich Keller, 1910. – 129 s.
7. *Dethlefsen, R.* Die Domkirche in Königsberg in Pr. nach ihrer jüngsten Wiederstellung / R. Dethlefsen. – Berlin : Verlegt bei Ernst Wasmuth A.-G., 1912. – 114 s.
8. *Fridrich, J.* Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w. / J. Fridrich. – Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1996. – S. 55.
9. *Grzybkowska, T.* “Złoty wiek” malarstwa gdanskiego na tle kultury artystycznej miasta : 1520–1620 / T. Grzybkowska. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. – 200 s.
10. *Grzybkowska, T.* Artysci i patricjusze Gdańska / T. Grzybkowska. – Warszawa : Wydawnictwo DiG, 1996. – 120 s.
11. *Ivanjko, E.* Sala Czerwona ratusza gdańskiego / E. Ivanjko. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986. – 168 s.
12. *Krzyzanowski, L.* Niderlandyzm w Gdansk / L. Krzyzanowski // *Sztuka Pobrzeza Bałtyku : Materialy Sesji stowarzyczenia historyków Sztuki* ; 1976. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978. – S. 267–273.
13. *Krzyzanowski, L.* Plastyka nagrobna W. van den Blocke / L. Krzyzanowski // *Bulletyn Historii Sztuki*. – 1958. – № 3-4. – S. 270–279.
14. *Maciakowska, Z.* Wyniki najnowszych badań architektonicznych ratusza Głównego Miasta w Gdańsku / Z. Maciakowska, J. Gzowski, J. Tarnacki // *Ratusz w miastach północnej Europy : materialy z sesji «Ratusz w miastach nadbałtyckich»* / red. S. Latour. – Gdańsk : Marpress, 1997. – S. 105-119.
15. *Milobędski, A.* Architektura Polska XVII wieku / A. Milobędski. – Warszawa : Państwowe Wydawn. Naukowe, 1980. – 1099 s.
16. *Milobędski, A.* Zarys dziejow architektury w Polsce / A. Milobędski. – Warszawa : Państwowe Wydawn. Naukowe, 1988. – 396 s.
17. *Mühlpfordt, H. M.* Königsberger Skulpturen und ihre Meister 1255 – 1945 / H. M. Mühlpfordt. – Würzburg : Holzner Verlag, 1970. – 299 s.
18. *Olejniki-Drejas, K.* Epitafium Hansa Nimptscha jako ideowo-artystyczny dokument reformacji w Prusach Wschodnich / K. Olejniki-Drejas // *Rocznik Olsztyński*. – 1983. – № XI V-XV. – S. 9-41.
19. *Vredeman de Vries, H. V.* Architektura oder Bauung Antiquen / Hans Vredeman de Vries. – Antverpia : Koch, 1577.

УДК 769.2:747:683.93:7.035(=133.1)"16"

Е. В. Борщ

Екатеринбург, Россия

Уральский государственный
архитектурно-художественный университет

Камины в проектах французских архитекторов и декораторов XVII в.

Расцвет искусства французских каминов, которые стали активно проектировать в XVII в., приходится на эпоху Людовика XIV. Источником изучения монументально-декоративного убранства каминов являются проектные гравюры, которые служили образцами не только в XVII в., но и в XVIII–XIX вв. Электронные публикации сборников гравюр, позволяющих воссоздать типологию, приемы и стили оформления каминов, ныне могут быть полезны для практикующих дизайнеров, художников и реставраторов.

Ключевые слова: французский камин, французский интерьер, французская гравюра, проектная гравюра, XVII в.

Elena V. Borshch

Yekaterinbourg, Russia

Ural State University of Architecture and Arts

Fireplaces's projects by the French architects and decorators of 17th century

French fireplaces were actively designed in the 17th century. The culmination of the art of decorating fireplaces was the era of Louis XIV. Design engravings of the 17th century, which later became models for interior designers, are the source of the study of the monumental and ornamental decoration of fireplaces. Modern electronic publications of collections of engravings make it possible to recreate the typology, artistic techniques and styles of fireplace design. They can be helpful for practicing designers, artists, restorers.

Keywords: French fireplace, French interior, French engraving, design engravings, 17th century

Французский жилой интерьер XVII в., важным элементом которого был камин, являлся величественным обрамлением для парадных церемоний. Традиция декорирования каминов развивалась во Франции на протяжении XVII в. Расцвет искусства оформления каминов пришелся на период распространения «большого стиля» Людовика XIV, когда основными чертами интерьера стали роскошь, величие и перспектива [8, р. 349–365].

Альбомы гравюр с образцами оформления каминов начинают выпускать во Франции, начиная с 1630-х гг. [1, с. 116]. Проектированием декора

каминов занимались архитекторы, живописцы, рисовальщики орнаментов и гравёры. Изображения камина XVII в. и его отдельных элементов можно найти в сборниках гравюр и иллюстрированных архитектурных трактатах. Представляет интерес проследить изменение монументально-декоративного оформления французских каминов по материалам гравированных проектов.

На протяжении XVII в. во Франции были известны различные виды каминов. Типологию каминов определяли особенности расположения дымохода. Так называемые «римские каминны» не отступали от стены за счет скрытого дымохода, «ломбардские» – были углублены наполовину. Традиционно французский камин значительно выступал из стены. Оформление французского камина эпохи Ренессанса отличалось монументальностью: каминный навес, занимающий всю высоту помещения, украшали картина или барельеф. Те же приемы оформления использовали в XVII в. Устье камина обычно фланкировали кариатиды или витые колонны [8, р. 332, 333].

Варианты подобного оформления можно найти в «Книге архитектуры, алтарей и каминов» архитектора Жана Барбе (*Barbet, Jean*, 1591–1654). Увраж, выпущенный М. Тавернье с посвящением кардиналу Ришелье в 1633 г., представляет различные способы украшения каминов. В «Книге» Барбе представлены порядка двадцати моделей каминов. Все они имеют сбалансированное архитектурное построение и отличаются роскошным живописно-пластическим решением.

Каминное устье, равное по высоте навесу, имеет правильную прямоугольную форму. Плоскость навеса украшают живописные панно квадратной, прямоугольной, круглой или многоугольной формы. Картины представляют пейзажные, батальные и жанрово-мифологические сцены, в том числе, из «Метаморфоз» Овидия. Эффектное скульптурное обрамление панно, тематически связанное с его сюжетом, содержит аллегорические фигуры, картуши с гербами, гермы, гирлянды, трофеи и рог изобилия [3, № 6-17, № 24-29].

Во второй половине XVII в., когда французские архитекторы стали практиковать новый способ расположения каминных труб, позволивший уменьшить размеры вытяжного навеса, появились другие виды каминов.

Прежде всего, следует назвать камин с навесом пирамидальной формы. Как правило, его декорировали элементами архитектуры, скульптуры и живописи. Эволюцию оформления камина с пирамидальным навесом можно проследить по гравюрам разных архитекторов и декораторов середины- второй половины столетия.

Образцы оформления камина с пирамидальной вытяжкой находятся в проектах архитектора и орнаменталиста Жана Маро-старшего (*Marot, Jean* 1619–1679). В сюите «Различные новшества для каминов» Маро, опубликованной П. Мариэттом, представлены модели с вытяжкой пирамидальной формы, украшенные рельефными фризами, бюстами и медальонами [12].

Устья каминов имеют строго прямоугольное очертание и ритмичное орнаментальное обрамление. Каминный навес обладает легкостью за счет

ярусного построения и скульптурного акцента в виде бюста. Особенностью оформления каминов с пирамидальным навесом у Маро является преобладание скульптуры, использование античных форм и орнаментов. В декоре каминов повторяются такие мотивы, как гирлянда, медальон, трофей, лавр и аканф. Ключевым персонажем скульптурной композиции обычно становится древнеримский император, окруженный орлами и атрибутами военной победы.

В сюите «Книга античных каминов» Маро, опубликованной Ш.-А. Жонбером в XVIII в., находятся проекты оформления различных видов каминов. Преобладают каминные навесы с пирамидальным навесом. Одним из приемов проектировщика является использование вазона, увенчивающего пирамиду каминного навеса [9, № 96-99]. В скульптурном обрамлении каминов повторяются парные фигуры путти и рельефные фризы по античным образцам.

Примеры оформления каминов различных конструкций встречаются в проектах архитектора и орнаменталиста Жана Лепотра (*Lepautre, Jean*, 1618–1682). Каминам он посвятил более десятка сюит гравюр, которые выпускались в XVII в. и переиздавались позже. Проекты Лепотра отличает парадная и репрезентативная манера. Он часто использует мотив сдвоенных колонн, пилястры, картуши, фризы, трофеи, статуи, ниши, аттики, аркады [8, р. 320].

В сюите «Большие римские каминные навесы» Лепотр дает образцы грандиозного скульптурно-живописного оформления каминного навеса – плоского, занимающего всю высоту помещения. Большой «римский» камин с заглавного листа сюиты, помимо живописного панно батальной тематики и роскошного скульптурного декора, имеет архитектурное обрамление в виде коринфских колонн и орнаментального фриза с карнизом. Круглое панно в центре, которое поддерживают сфинксы, украшают объемные гирлянды из плодов и листьев. Монументальный облик каминного навеса дополняет композиция фронтонового типа с парными аллегорическими фигурами, расположенная на аттике. Согласно принципам барокко, и архитектура, и живопись, и скульптура в равной степени участвуют в создании художественного ансамбля каминного навеса [10, 2, № 46].

Модели из сюиты «Римские каминные навесы» Лепотра отличает пирамидальная форма навеса и сравнительно небольшая высота. Оформление либо маскирует, либо подчеркивает пирамидальную конструкцию навеса архитектурными и скульптурными средствами. На заглавном листе сюиты пирамида увенчана бюстом императора в объемной круглой раме, которую фланкируют парные женские фигуры с атрибутами изобилия, опирающиеся на волюты. В других моделях каминов повторяются бюсты и живописные панно в декоративных рамах, парные аллегорические фигуры, скульптурные гирлянды и орлы. Устья каминов утрачивают геометрическую жесткость благодаря симметричным консолям и волютам [10, 2 № 47].

В сюите «Новые итальянские каминные навесы» Лепотр предложил еще один вариант оформления пирамидального навеса. Украшенные скульптурами, медальонами, волютами и гирляндами, каминные навесы обычно обладают устьем,

обрамленным резной рамой. Например, на заглавном листе сюиты очаг имеет раму с рельефным аканфом, а пирамидальный навес – парные фигуры сфинксов и путти, поддерживающего круглый медальон с портретом древнеримского императора. Фоном для скульптурной группы служит рельефно трактованный занавес с кистями [10, 2, № 50].

Сюита «Новые рисунки итальянских каминов» представляет эффектно декорированные модели каминов с пирамидальным навесом в интерьерах парадных помещений. Устье «итальянского» камина имеет рельефное орнаментальное обрамление. Выступающий навес – декоративные фигуры, расположенные по правилам геральдической или «трофейной» композиции. Пирамиду навеса украшает скульптура или живописное панно; иногда – то и другое одновременно. Декоративная скульптура обычно доминирует, занимая центр и периферию композиции, как это можно видеть на заглавном листе сюиты с изображением Амура и пары Сфинксов. Персонажи имеют прямое отношение к античной мифологии, в частности, к «Метаморфозам» Овидия. В оформлении надкаминного пространства используется рельефный мотив занавеса с кистями [10, 2, № 51].

Сюита «Французские камины» знакомит с еще одним способом украшения моделей с пирамидальным навесом. Каминны имеют скульптурную трактовку. Они напоминают по композиции памятник: прямоугольник устья служит основанием для пирамидального каминного навеса, выполняющего роль подставки для фигуры или бюста. Проекты данной сюиты отличает конструктивная четкость и отсутствие интерьерного контекста. На заглавной гравюре сюиты дана модель на подставке с вогнутыми гранями, где установлен бюст курчавого античного героя в обрамлении лаврового венка и пары путти [10, 2, № 45].

В сюите «Современные камины» декоратор предлагает аналогичные модели с пирамидальным навесом на фоне фрагмента интерьера – стеной панели, карниза, падуги [10, 2, № 3-5]. Схема оформления камина с заглавного листа практически совпадает с главной моделью сюиты «Римские камины». Пирамидальный навес увенчан бюстом императора в объемной круглой раме, которую фланкируют парные и сравнительно небольшие фигуры путти с атрибутами военной победы.

То же самое касается сюиты «Новые рисунки каминов», которая аналогична предыдущей по интерьерному контексту и доминирующему скульптурному оформлению и композиции [10, 2, № 49]. В трактовке моделей данной сюиты заметны персонажи античной мифологии, в том числе, эпизоды из «Метаморфоз» Овидия.

Сюита «Новые камины и ламбри» представляет модели с пирамидальным навесом, которые включены в контекст интерьера с панельной декорацией стен. Особенностью сюиты является жанровая подача проектных изображений. Сцены со стаффажем помогают представить масштабы камина: как оказалось, высота очага примерно равна человеческому росту. Модели каминов имеют оформление в виде парных скульптурных фигур или панно, которые маскируют пирамидальную конструкцию навеса [10, 2, № 3-5].

Камину с пирамидальным навесом также уделил внимание Жан Берен (*Bérain, Jean*, 1638–1711), известный рисовальщик орнаментов второй половины XVII в., чей стиль был своеобразным развитием гротесков [1, с. 116]. Изощренное орнаментально-пластическое оформление, в частности, имеет модель с пирамидальным навесом в нише, украшенным рельефом со сценой триумфа Вакха, увенчанным его бюстом и парой путти. Избранную тему продолжает мотив виноградной грозди на пилястрах и ажурный трельяжный свод над головой Вакха [4, р. 74].

В 1680-х гг. получил распространение еще один вид камина – сравнительно компактный, не загромождающий пространство помещения камин с аттиком. Как правило, аттик был расположен над устьем. Модель с аттиком могли украшать картиной или зеркалом в обрамлении из архитектурных элементов. В отдельных случаях – оставляли без декорации [8, р. 664].

Наиболее лаконичное решение камина с аттиком приведено в сборнике «Геометрические изображения» гравера Абрахама Босса (*Bosse, Abraham* 1602–1676), выпущенном в 1688 г. [5, № 15].

Разнообразные примеры оформления камина с аттиком можно найти в сюитах гравюр архитекторов и декораторов последней четверти столетия – Ж. Берена, П. Лепотра, Ж.-Б. Леру, Л. Франкара, Д. Маро.

Модели камина с аттиком встречаются в проектах Ж. Берена. Сложные с точки зрения монументального декора модели находятся в сюите «Рисунки каминов, посвященные Ж. Ардуэну-Мансару». В каждой из них гармонично сочетаются живопись, скульптура и рельеф. Оформление камина включает рельефные украшения подпотолочного фриза и карниза. Особенностью проектов Берена являются плавные линии функциональных частей камина и ажурные орнаменты. Устье камина приобретает скругленные углы. Рельефные орнаменты распределяются по контуру надкаминного панно, оставляя свободное пространство в центре. В пластическом оформлении камина повторяются парные аллегорические фигуры, гермы и маскароны. Центром композиции в отдельных случаях является конный портрет и герб короля [4, р. 77].

В публикациях проектов рисовальщика орнаментов и гравера Пьера Лепотра (*Lepautre, Pierre*, 1652–1716), который работал для архитектора Ж. Ардуэн-Мансара, можно найти разные варианты оформления каминов с аттиком. Его сюита «Модные каминные и ламбри из новых построек Парижа» включает модели каминов с двумя полками. Трехчастное ярусное деление декора камина остается неизменным. Прямоугольная форма устья иногда меняет очертание за счет вогнутых углов и дугообразной арки. То же верно в отношении прямоугольного поля аттика, которое, кроме того, может быть дополнено рельефным маскаронном с гирляндой. Поверхность вытяжки над аттиком обычно оформлена панно в прямоугольной или овальной раме. Полку над аттиком дополняют китайские вазы: например, на заглавной гравюре сюиты [2, р. 42].

Архитектор Лоран Франкар (*Francard, Laurent*, 16??–16??), происходящий из династии живописцев-декораторов, который работал в 1680-х гг., оставил две известные серии проектов оформления каминов.

В его сюите «Новые мансаровские каминь» приведены варианты модели с полкой, панно, медальоном и бюстом. На заглавной гравюре изображен камин, украшенный бюстом богини Дианы, который включен в панельную обшивку стены. Наиболее сложно декорирована модель с живописным панно и полкой, уставленной фарфоровыми вазами и курильницами. Практически лишена декора модель с зеркалом в орнаментальном обрамлении. Оформление другой модели ограничивается маскаронном с гирляндами [7, № 1–5].

Более сложное монументально-декоративное решение каминна Франкар представляет в сюите «Новые каминь», не считая лаконичного обрамления каминного очага. Оформление подчиняется ярусной композиционной схеме с доминированием декора в верхней части. Каминь украшают живописное панно, скульптура или рельеф. На заглавной гравюре сюиты дана модель с рельефным медальоном в орнаментальной раме, фигурой орла, маскаронном, гирляндой и парными вазами-курильницами [6, № 1-6].

Королевский архитектор Ж.-Б. Леру (*Leroux, Jean-Baptiste*, 1677–1746) выпустил сюиту гравюр, в которой каминь с аттиком украшены орнаментальным панно, а их полки – фарфоровыми вазами. Специфика проектов Леру – это включение каминна в контекст интерьерного убранства. Модели с аттиком отличает изысканная декоративность. На первом листе сюиты представлена модель со скругленными углами устья, дополненными маскаронами. Оформление делится на три яруса одинаковой ширины. Акцентирована центральная часть – ступенчатая полка, на которой установлены китайские вазы. Верхняя часть – панель – покрыта орнаментом в виде трельяжной сетки [2, № 1].

В конце 1680-х гг. получает распространение такой пространственный способ оформления каминна, как зеркальное панно. Точнее, зеркало становится выше и исчезает аттик. Обычно зеркало имеет полукруглое завершение, а его рама – орнаментальную лепнину или пилястры. Данный вид каминна, известный как «королевский камин с большим зеркалом и полкой», пользовался успехом на протяжении XVIII в. [8, р. 665–666].

Архитектор и гравер Пьер Коттар (*Cottard, Pierre* 1620–1701) оставил многие образцы оформления каминна с зеркалом, которые переиздавали в XVIII в. В сюите «Новые рисунки ламбри с зеркальными панно» находятся изображения каминнов, включенных в панельную обшивку стен. Например, модель с простыми, лишенными орнаментации прямоугольными профильными обрамлениями каминного устья и зеркала, имеющая декоративный акцент вверху в виде рельефной раковины и маскарона [9, 1, № 6].

Наиболее сложно декорированные модели с высоким зеркалом встречаются в проектах Ж. Берена. В сюите «Рисунки каминнов, посвященные Ж. Ардуэну-Мансару» модели каминнов с зеркалом и полкой имеют самое причудливое скульптурное оформление. Скульптура обрамляет зеркальное панно. Одна пара аллегорических фигур украшает полку и служит

подставками для подсвечников; другая – увенчивает полукруглое завершение зеркала. Гермы являются частью рамы зеркала. Верхняя часть зеркального панно может дополняться накладным медальоном с портретом короля. Устье камина приобретает плавные очертания. В состав декоративного ансамбля камина входят бронзовые часы, занимающие место в центре полки [4, p. 70,73].

Декоратор П. Лепотр был автором разных вариантов оформления каминов с высоким зеркалом. На шести листах сюиты «Королевские камины с большим зеркалом, полкой и панелями» представлено двенадцать моделей, вписанных в одинаковую функциональную панельную обшивку стен, которые имеют преимущественно прямоугольные и неорнаментированные обрамления устья и зеркала. Модели отличаются между собой по форме верхней части зеркала и по составу венчающей его рельефной композиции. Некоторые модели дополнены китайским фарфором, установленным на полке или консолях, фланкирующих зеркало. На заглавной гравюре сюиты даны две модели с профилированным прямоугольным обрамлением устья, прямолинейным и дугообразным завершением зеркала, маскаронами и волютами различной конфигурации на декоративной «шапке» [10, 2, № 55 (1)].

Значительная часть моделей каминов из сюиты архитектора Ж.-Б. Леру относится к этому же виду. В интерпретации Леру камины с высоким зеркалом подчеркнута декоративны: они имеют плавные линии устья, полукруглые завершения зеркальной панели, дополненной сверху маскаронном и парой вазонов. Поле над зеркалом в одной из моделей представляет собой рельефную композицию в виде трельяжной сетки [2, № 2].

Французский архитектор и орнаменталист Даниэль Маро (*Marot, Daniel*, 1661–1752), который работал в Голландии под влиянием позднего стиля эпохи Людовика XIV (точнее, стиля Регентства), оставил разные проекты оформления каминов. В том числе, камина с большим зеркалом. Этот вид камина имел французское происхождение, о чем свидетельствует название сюиты «Новые камины с зеркальным панно во французской манере» [8, p. 665].

На заглавной гравюре сюиты изображен камин в нише, фланкированной пилястрами с многочисленными миниатюрными консолями, на которых установлены фарфоровые вазы. При этом прямоугольник устья камина служит основанием для высокого зеркала с полукруглым завершением, поле которого украшено ажурным арабесковым орнаментом с гермами и маскаронном в манере Берена [11, p. 7]. То же верно в отношении модели с выгнутыми углами устья, высокое зеркало которой имеет полукруглое завершение, выделенное маскаронном с гирляндами, которое венчает массивное скульптурное навершие в виде пары путти с геральдическим картушем на фоне трельяжной сетки [11, p. 8].

Итак, типология французских каминов XVII в. определялась способом расположения дымохода. В проектах архитекторов можно найти не менее пяти основных видов каминов, каждый из которых имеет варианты – стилевые и авторские. Архитекторы и декораторы публиковали проекты

каминов отдельными сериями (сюитами) гравюр. Проектные гравюры, кроме того, выпускали в составе сборников образцов. Графическая подача проектов была различной: каминны представляли и в виде чертежа, и как жанровое изображение в пространстве сюжетной сцены, как документальную «репродукцию» интерьера известной постройки. Королевские рисовальщики Ж. Лепотр и Ж. Берен оставили наиболее многообразные и сложные модели каминов. В оформлении французских каминов на протяжении столетия прослеживаются черты барокко, «большого стиля» Людовика XIV и раннего рококо (стиля Регентства). Монументально-декоративное решение каминна отличает роскошь, пространственность, синтез архитектуры, скульптуры и живописи. Логическим завершением эволюции формы каминна XVII в. стало появление компактной модели, обладающей пространственными качествами и декоративностью благодаря высокой зеркальной панели и предметам роскоши.

Литература

1. *Мак-Коркодейл, Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней : пер. с англ. / Ч. Мак-Коркодейл. – Москва : Искусство, 1990. – 246 с.
2. *L'Architecture à la mode où sont les nouveaux dessins pour la Décoration des Bâtimens et jardins.* – Paris: Nicolas Langois, s.a. – 174 pl.
3. *Barbet, J.* Livre d'architecture, d'Autels, et de Cheminées, dédié à Monseigneur l'Eminentissime Cardinal Duc de Richelieu etc. / J. Barbet. – Paris: J. Barbet, M. Tavernier, 1733. – 31 pl.
4. *Bérain, J.* Oeuvres / J. Bérain. – Paris : Thuret, [1711]. – 293 pl.
5. *Bosse, A.* Représentations geometrales / A. Bosse. – Paris, 1688. – 20 pl.
6. *Francart, L.* Cheminées nouvelles / L. Francart. – Paris: Nicolas Langois, [1680]. – 6 pl.
7. *Francart, L.* Cheminées nouvelles a la Mansarde / L. Francart. – Paris : Nicolas Langois, [1680]. – 5 pl.
8. *Hauteceur, L.* Histoire de l'architecture classique en France. Tome II : Le règne de Louis XIV / L. Hauteceur. – Paris : A. et J. Picard, 1948. – IX, 939 p.
9. *Jombert, Ch.-A.* Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture d'Ornemens. 2 vol. / Ch.-A Jombert. – Paris : Ch.-A. Jombert, 1765. – 37 p., 217 pl.
10. *Lepautre, J.* Œuvres d'architecture de Jean Le Pautre. 4 vol. Vol. 2 / J. Lepautre. – Paris : C.A. Jombert, 1751. – 234 pl.
11. *Marot, D.* Ornaments divers : recueil factice / D. Marot. – La Haye: [s. n.], [vers 1710]. – 236 pl.
12. *Marot, J.* Diverses inventions nouvelles, pour des cheminées avec leurs ornemens / J. Marot. – Paris : P. Mariette, s. a. – 11 pl.

**Монументальная живопись XXI века в историческом замке
Ульрихсхузен (Мекленбург-Передняя Померания, Германия)**

Замок Ульрихсхузен возведенный в XVI в., неоднократно перестраивался и к XXI в. находился в руинированном состоянии. Предприимчивый потомок первых владельцев замка Гельмут фон Мальцан воссоздал историческое здание, превратил его в привлекательный туристический объект и комфортабельный отель. Общественные интерьеры памятника – парадный зал, лестничную башню, ресторан, коридоры в начале III тысячелетия оформил московский архитектор-художник Алексей Семаков, который создал иллюзионистические росписи в ренессансной стилистике.

Ключевые слова: Германия, замок Ульрихсхузен, отель, интерьер, росписи интерьера, XXI век, архитектор-художник Алексей Семаков

Irina V. Belintseva

Moscow, Russia

Research Institute of Theory and History
of Architecture and Urban Planning

**Monumental painting of the XXI century in the historical castle
Ulrichshusen (Mecklenburg-Vorpommern, Germany)**

Ulrichshusen Castle, built in the 16th century, was rebuilt several times by the XXIst century. was in a ruined state. The entrepreneurial descendant of the first owners of the castle, Helmut von Malzahn, has recreated the historic building, turning it into an attractive tourist attraction and a comfortable hotel. The public interiors of the monument - the main hall, the staircase tower, the restaurant, the corridors at the beginning of the 3rd millennium - were designed by the Moscow architect-artist Alexei Semakov, who created illusionist paintings in the Renaissance style.

Keywords: Germany, Ulrichshusen castle, hotel, interior, interior paintings, XXI century, architect-artist Alexey Semakov

Земля Мекленбург-Передняя Померания находится на северо-востоке Германии, имеет выход в Балтийское море и славится как Мекленбургская Швейцария: она включает 270 природных и ландшафтных заповедников и 3 национальных парка. На ее территории расположено большое количество озёр, крупнейшее из которых – озеро Мюриц, в двадцати километрах от которого находится местная достопримечательность – замок Ульрихсхузен, в

одноименной деревне, стоящий на берегу живописного Ульрихсхузенского озера. Предприимчивый потомок давних владельцев замка, представитель древнего рода Гельмут фон Мальцан (род. 1949 г.), сумел превратить полуразрушенную руину в привлекательный туристический объект, в популярный отель, воссоздав историческое здание, и перестроил соседние хозяйственные постройки – конюшню и скотный двор, оформив их как ресторан и зал для многолюдных праздников и концертов.

Со временем на территории поместья построили навес над сохранившимися фундаментами старинных построек, сломали непривлекательный амбар, на месте которого возвели подобие старинного каретного сарая, огромное пространство которого служит местом проведения различных мероприятий – свадеб, корпоративов, конференций и т. д. (эскизные проекты выполнил А. Семаков). Прилегающий парк с вековыми дубами придает комплексу дополнительное очарование древности.

Первый представитель рода Мальцанов – Бернард де Мюльзан (вероятно, выходец из Нижней Саксонии) появляется в документах спустя несколько лет после завоевания в 1194 г. здешних земель, принадлежавших славянским племенам вендов, саксонским королем Генрихом Львом (1129–1195). В числе других рыцарей этого короля, Б. Мюльзан пересек реку Эльбу для проведения христианизации проживавшего здесь исконного населения вендов-славян. Его потомки вскоре стали зваться Мольцан, затем Мальцан и получили земельные наделы в Мекленбурге, которые постоянно увеличивались. Ряд деревень между городами Тетеров и Варен принадлежали Ульриху фон Мальцану (ум. 1571), который в 1562 г. вместе с супругой Маргаретой построил ренессансный дворец Ульрихсхузен [4, s. 97].

Первые упоминания об Ульрихсхузене восходят к XVI в., когда в результате проведения в 1549 г. церковной Реформации в Мекленбурге начался активный процесс закладки новых замков и храмов. Ещё в 1458 г. Ульрих фон Мальцан приобрел ряд окрестных деревень. Его потомок, тоже Ульрих, выбрал в 1560-е гг. для своего места жительства южный берег озера. Замок в Ульрихсхузене возник на фундаментах средневековой крепости в течение двух строительных периодов XVI и XVII вв. Вторая фаза строительства стала необходимой после пожара 1624 г., вызванного Тридцатилетней войной 1618–1648 гг., затронувшей многие регионы Европы. О возобновлении разрушенных частей здания свидетельствует сохранившаяся малоразборчивая надпись на камне в лестничной башне [2, s. 12].

Ренессансный дворец в форме «дома-крепости» служит в настоящее время единственным примером этого периода в земле Мекленбург-Передняя Померания и дает представление об успешной и противоречивой практике современной реконструкции и приспособления исторического сооружения. Отреставрированное здание, поставленное на высоком холме, сохранило типичную объемно-пространственную структуру немецкого замка XVI в. Это прямоугольное в плане здание с большим центральным пространством нижнего этажа, поперечно расположенными узкими сводчатыми слу-

жебными помещениями по сторонам (восточные залы не сохранились) и выступающим ризалитом на северном фасаде. С южной стороны к основному объему примыкает цилиндрическая лестничная башня, чуть поодаль стоит трехэтажное здание въездных ворот во двор замка, соединенное с главным объемом дополнительной пристройкой. Основное здание венчает крутая двускатная крыша с многочисленными слуховыми окнами, украшенная с торцов щипцами с затейливыми волютами из фигурного кирпича. Так как не сохранилось сведений о завершении лестничной башни, существовавшей в XVI–XVII вв., её выполнили в современном духе, в виде стеклянного павильона с конической крышей (ил. 1).



Ил. 1. Ульрихсхузен. Мекленбург-Передняя Померания, Германия. Замок. XVI–XVII вв.
Фото автора статьи. 2017 г.

Род фон Мальтцанов владел замком вплоть до 1841 г., когда имение перешло семейству фон Хан. В 1930-е гг. его приобрел граф Бассевитц-Шлиц, организовавший здесь сельскохозяйственную школу для обучения владельцев восточных поместий премудростям управления большим хозяйством [3, s. 112]. Замок вошел в список охраняемых памятников зодчества еще в 1930 г., он был также включен в 1946 г. в перечень государственных памятников, что уберегло его от сноса.

После Второй мировой войны и последующей национализации, замок Ульрихсхузен служил правлением военного совхоза. С 1947 г. здание, как и многие усадебные дома и дворцы в социалистической Германии (ГДР), служило поочередно складом, клубом, коммунальным жилищем; было приспособлено для проживания беженцев, которые населяли замок до 1976 г., когда обветшавшее строение опустело и стало предметом заботы органов охраны памятников [5, s. 8]. Время от времени появлялись концепции реставрации

и приспособления исторической постройки. В 1981 г. группа студентов-выпускников из Дрездена, специализировавшихся в области реставрации живописи, предложила превратить замок в место их проживания и практической работы, обещая обеспечить сохранность здания и создать популярную художественную колонию в этой живописной местности. Несмотря на финансовую поддержку со стороны правительства, местные власти отказались от осуществления этой идеи [5, с. 12–13].

Еще одна неосуществленная концепция сохранения памятника исходила от Уллы Айзель, кандидата наук, выпускницы Архитектурной Академии ГДР. В 1980-е гг. она руководила музеем Эрнста Барлаха в расположенном неподалеку Гюстрове и в 1983 г. впервые посетила Ульрихсхузен. Вплоть до пожара 1987 г. У. Айзель предпринимала меры по сохранению, очистке от мусора и ремонту замка. По ее инициативе в 1985 и 1986 гг. здесь состоялись пасхальные ярмарки, нашедшие отклик по всей Германии. Замыслом деятельницы было превратить Ульрихсхузен в место проведения культурных мероприятий, в том числе проведения пленэров для художников-пейзажистов, симпозиумов, выставок и встреч. К сожалению, ее идеи не были поддержаны государственным финансированием и не получили дальнейшего развития [5, с. 12-15]. Замок продолжал разрушаться, а пожар 1987 г. превратил здание в руину с выгоревшим содержимым, которая была выкуплена наследником древнего рода, переехавшим в 1990-е гг., после воссоединения Германии, в родовое гнездо из Франкфурта-на-Майне.

До пожара замок Ульрихсхузен был одним из немногих зданий, сохранивших старинный облик без радикальных изменений, демонстрируя как приметы крепостного сооружения, так и репрезентативность дворца. Крепостной характер комплекса подчеркнут расположением на холме, окруженном когда-то с трех сторон рвами с водой, с одной стороны – водами Ульрихсхузенского озера. Въезд во двор замка-крепости осуществлялся через мост (не сохранился), перекинутый через ныне частично засыпанный ров, и ведущий к внушительным многоярусным въездным воротам с маньеристической декорацией щипца. Ворота были возведены во второй половине XVI в. и являются старейшей частью замка.

В конце XX – начале XXI в. полностью выгоревший внутри замок был восстановлен [1, с. 148-150]. Здание получило новую функцию: его превратили в гостиницу, номера которой разместили на третьем этаже и в двух ярусах под высокой двускатной крышей. Нижний этаж, опоясанный с трех сторон в верхней части галереей, был оставлен для организации различных общественных мероприятий.

После проведенной перепланировки активно дискутировались вопросы декоративного оформления главного зала, а также примыкающей к основному объему цилиндрической лестничной башни и гостиничных ярусов. Отсутствие документальных данных о былом убранстве замка, согласно установленным в Германии правилам реставрации, предполагало создание современного типа декора. В результате дебатов с представителями органов

охраны памятников Мекленбурга-Передней Померании было принято решение украсить иллюзионистическими росписями общественные пространства замка – обширный зал для торжеств, библиотеку, гостиничные коридоры, стены в круглой башне, помещение для завтраков под крышей. Живописное убранство замка было осуществлено в течении нескольких лет (с 2000 по 2010 гг.) московским архитектором и художником Алексеем Семаковым (род. в 1955 г.), автором ряда монументальных росписей в Москве и Подмоскowie, Германии (Франкфурт-на-Майне, Гюцков), Франции (Париж), Греции и др.

Центром замка служит просторный парадный зал, предназначенный для проведения многолюдных банкетов и праздничных концертов. С западной стороны зала на первом и втором этажах сохранились боковые помещения, причем в нижнем зале с тремя травеями крестовых сводов сохранились фрагменты древних орнаментальных росписей, подновленные А. Семаковым, камин и узкая винтовая лестница, ведущая на следующий этаж. Здесь обычно проходят свадебные церемонии бракосочетания с участием протестантских пасторов. На втором этаже расположена гостиная с большим собранием книг.

Обширный двусветный парадный зал перекрыли дубовыми балками, выкрашенными в темно-коричневый цвет, который должен напоминать о древности замка. С самой могучей балки, проходящей через весь зал и поддерживаемой двумя круглыми столбами, свисают массивные кованые в ручную светильники. Они выполнены в форме простого обруча с укрепленными на них стилизованными подсвечниками (ил. 2).

Главным украшением зала стал огромный действующий камин, в котором время от времени разводят настоящий огонь. Сужающийся кверху дымоход, проходящий сквозь все этажи здания, опирается на резные деревянные столбы. Это остатки старинной «черной кухни», размещавшейся в центральном ризалите северного фасада. Стенам зала художник придал светло-красный мерцающий тон, имитирующий отблески пламени гигантского очага. Поверхности стен оставлены гладкими, их плоскость нарушают лишь светильники, стилизованные в форме подставок под факелы и два рельефа, перенесенные с внешних стен лестничной башни. Так как рельефы сохранились фрагментарно, недостающие части восполнены иллюзионистической росписью. Дополняют эффектное пространство парадного зала такие детали, как мниморельфное декоративное оформление умывальника, расположенное в небольшой нише сбоку от камина.

В интерьере зала для праздников и концертов, который стал ядром пространственной структуры обновленного замка, было подчеркнута его ренессансное происхождение. Многочисленные входные проемы получили рисованные строгие по форме классические порталы с ордерными элементами – боковыми пилястрами, горизонтальным архитравом с консолями, поддерживающими карниз. Оконные проемы с сегментовидными завершениями обрамляют скромные рельефные полуваляки, выглядящие обманчиво объемными.

На верхние этажи, где расположены комнаты для гостей отеля «замок Ульрихсхузен», ведут две лестницы – широкая современная в северо-восточном углу здания и витая в лестничной башне. Узкие коридоры отеля, ведущие к просторным и уютным номерам, уподобляются лабиринтам старинных садов, представляют зрелище увитых зеленью и цветами пергол, среди которых порхают разноцветные бабочки и птички. Пейзажами окрестностей Ульрихсхузена покрыт небольшой лифт, поднимаясь на котором можно детально разглядеть внешний облик замка, внутри которого находится посетитель¹. При последовательном закрывании двери выглядывает нарядно одетая дама, которая держит в руке маску скрывающую ее лицо – мотив, восходящий уже не к Ренессансу или северному маньеризму, а скорее к игривой рокайльной культуре.

Стены цилиндрической лестничной башни были расписаны сверху донизу, включая потолок. При входе в башню посетителя встречает входной портал, ведущий в парадный зал, написанный в классическом стиле, как и обрамления дверей в самом зале. Но за недостатком места нарисованный портал причудливо изгибается, и «обманка» раскрывается, переходя в откровенно игровой формат. Роспись стен лестничной башни посвящена родословному дереву обширного семейства баронов фон Мальтцан, где на каждой ветке тянущего сквозь все этажи нарисованного дерева висят изображения глубокомысленных древних гербов всех членов семьи. Венчает лестницу изображение неба в классической архитектурной раме – мотив, часто встречаемый в росписях вилл ренессансных мастеров Италии.

Лестница приводит ко второму общественному пространству замка-отеля, к ресторану, месту утреннего сбора гостей, расположенному под самой крышей. Потолки здесь имеют наклонные боковые поверхности, поэтому было принято решение изобразить с помощью живописи подобие военной палатки, которые встречаются на картинах XV–XVII вв. Художник воспроизвел полосатые драпировки, кое-где живописно приподнятые, как на ренессансных росписях, встречающихся у многих мастеров. За откинутыми занавесями на торцах помещения открываются перспективные виды на дворцы, когда-то принадлежавшие семье фон Мальтцан. Особенный интерес вызывает роспись шатра над остекленным верхним ярусом лестничной башни, откуда открывается панорамный вид на живописные окрестности Ульрихсхузена. Мастерски выполненная полосатая драпировка над головой зрителя придаёт уют и завершенность открытому пространству, предназначенному для завтраков, приоткрывает природный мир – растения, птиц и бабочек, связывая воедино реальность и его изображение (ил. 3).

Благодаря живописи в стиле тромблэ вместо выгоревшего более тридцати лет назад интерьера старого замка, благодаря мастерству московского художника создано новое привлекательное пространство, ненавязчиво предлагающее погружение в культуру эпохи Ренессанса, северного маньеризма и даже рококо.

¹ Роспись по холсту, наклеенному на металлические стенки лифта.



Ил. 2. Ульрихсхузен.
Мекленбург-Передняя Померания,
Германия. Замок. XVI–XVII вв. Парадный зал.
Фото автора статьи. 2017 г.



Ил. 3. Ульрихсхузен.
Мекленбург-Передняя
Померания, Германия. Замок.
XVI–XVII вв. Фрагмент
росписи шатра лестничной
башни. Фото автора. 2017 г.

Литература

1. *Белинцева, И. В.* Зарубежный реставрационный опыт : польские примеры и немецкие эпизоды / И. В. Белинцева // Реставрация и исследования памятников культуры. – Санкт-Петербург ; Москва : Коло, 2012. – Вып. 5. – С. 142–150.
2. *Badstübner-Gröger, S.* Schlösser und Gärten in Mecklenburg-Vorpommern. Ulrichshusen / Sibylle Badstübner-Gröger. – Berlin : Jean-Monnet-Haus, 1997.
3. *Dyckerhoff, V.* Truntlack : Erinnerungen / Veronika Dyckerhoff. – Freiburg i. Br. : Freiburger Graphische Betriebe, 2008.
4. *Von Maltzahn, C.* Die Maltza(h)n – eine Familie in Mecklenburg und Vorpommern / Cristian von Maltzan // Sobotka, B. J. Schlösser, Gutshäuser in Mecklenburg-Vorpommern / Bruno J. Sobotka, Jürgen Straus. – Stuttgart : Konrad Theiss Verlag GmbH&Co, 1995. – S. 95–100.
5. *Timm, S.* «Denkmale planmässig erhalten» : ein Kapitel Kulturpolitik der DDR am Beispiel von Schloss Ulrichshusen / Susanne Timm. – Schwerin : Druckhaus Kersten Koepcke, 1999. – 173 s.

УДК 246:726.2:726.6(460.351)

Н. М. Сим

Москва, Россия

Школа живописи «Мир искусств»

Г. Н. Стогова

Москва, Россия

МГУ имени М. В. Ломоносова

Мечеть-собор в Кордове.

Трансформация пространства и архитектурной формы от халифата Омейядов до империи Габсбургов

Статья посвящена процессу строительства культовой архитектуры в Кордове в контексте трансформации пространства и архитектурной формы от Мечети до Кафедрального собора. В течение десяти веков здесь происходило непрерывное наложение различных архитектурных решений, способных естественным образом создать гармоничное единство многообразия выразительных средств. Различные архитектурные школы, традиции, приемы создания мечети-собора рассматриваются как равноправное соотношение художественной значимости творчества мастеров испано-мусульманского и испано-христианского искусства.

Ключевые слова: мечеть, Кордова, мудехар, михраб, кафедральный собор, арка

Nadezhda M. Sim

Moscow, Russia

Art School «World of Arts»

Galina N. Stogova

Moscow, Russia

Lomonosov Moscow State University

Mosque-Cathedral in Cordoba.

The transformation of space and architectural form from the Umayyad Caliphate to the Habsburg Empire

This article deals with the construction process of cult architecture in Cordoba in the context of the transformation of space and architectural form from the Mosque to the Cathedral. For ten centuries there has been a continuous superposition of different architectural solutions, capable of naturally creating a harmonious unity of the diversity of expressive means. The various architectural schools, traditions, and techniques of creating the Mosque-Cathedral are seen as an equal balance between the artistic significance of the masters of Hispanic-Muslim and Hispanic-Christian art.

Keywords: mosque, Cordoba, mudejar, mihrab, cathedral, arch

Перенос художественных приемов в архитектуре из одной культурной среды в другую на фоне постоянно меняющихся политических коллизий в эпоху средневековья – явление достаточно распространенное. Д. С. Лихачев отмечал, что такие трансплантации были способны творчески развиваться на новой почве, внося признак «молодости и жизнеспособности» местным региональным вариантам [1, с. 22]. Стилевая эволюция испано-мусульманского искусства была связана с данной закономерностью, аналогий для которой мы не найдем ни в одном из других регионов Европы. В строительной практике позднего средневековья сложилась единая система многообразия выражений архитектурных форм, пространств, орнамента, трансформирующих элементы мусульманской культуры, сформировавшейся на Иберийском полуострове, в христианские типологии культовой и гражданской архитектуры [8, с. 4].

Хронологические рамки эволюции испано-мусульманского художественного течения охватывают более семи столетий (IX–XVI вв.): с момента создания Кордовского халифата до обратного процесса полной христианизации испанских королевств в период Реконкисты. Присутствие арабов династий Омейядов в Кордове (VIII–XI вв.), Альмохадов в Севилье (XI–XIII вв.), Насридов в Гранаде (XIV–XV вв.) существенно расширило спектр художественного выражения арабского искусства, усложняящегося как в хронологической последовательности политических событий, так и в проявлениях региональных вариантов декоративных традиций, техник, материалов [7]. Этим объясняется сложная проблематика стилеобразующих явлений в определении мудехара как системы переосмысления восточного искусства в новую художественную форму, растянутую во времени и географическом пространстве. Если в начале VIII в. Испания была разделена на два мира: христианский и мусульманский, с политическим перевесом сил последнего, то уже в X в., после падения Кордовского халифата, баланс культур выравнивается. После взятия Толедо Альфонсом VI (1085 г.), начинается обратная точка отсчета европеизации Испании с первоначальным характерным проявлением толерантности к мавританскому искусству. Именно на стыке средневековых испано-мусульманских и испано-христианских течений определена решающая роль искусства мудехар, как начало развития собственного национального стиля на этапе формирования государства объединенных королевств Кастилии и Арагона.

Постепенное продвижение Кастилии на мусульманские территории Андалусии приводит к активной художественной ассимиляции. Достаточно быстро Алькасары превращаются в Королевские дворцы, Мечети в Кафедральные соборы, минареты в колокольни, медресе в университеты, как политические и духовные символы присутствия новой власти. Однако сам процесс формирования эстетики новой Испании будет растянут на столетия, продолжая существовать в среде мавританской культуры, широко используя материалы, техники, орнамент народного мудехара, при этом неукоснительно следуя своей христианской духовной сущности. Такая двойственность в силу экономических причин военного характера, и, что еще более

показательно, вкусов заказчиков, которым была по душе экзотическая роскошь восточных сооружений, породила устойчивый спрос на гражданское строительство по типу дворцов Альгамбры в Гранаде и Альхафери в Сарагосе. Мудехар стал естественным синтезом двух полярных тенденций как способ гармоничного вплетения одного в другое. Начало этому пути, как большому искусству на Пиренеях, было положено в мечети–соборе Кордовы (ил. 1). На сегодняшний день этот памятник архитектуры признан одним из важных монументов Ислама в Европе, где восточно-арабская художественная традиция получила новое творческое выражение.

Первый этап строительства Мечети связан с Абд аль-Рахманом I, одним из последних в династии Омейядов, которому удалось бежать из Дамаска в Кордову (756 г.) после расправы над его семьей во время революции Аббасидов [9, с. 95]. Композиция мечети колонного типа с сирийскими, римскими, византийскими и вестготскими отсылками стала отправной точкой ее интерпретации. Типология отсылает к прообразу христианских базилик, которые, как правило, повторно использовались в качестве фундамента для мечетей на ранних стадиях исламской экспансии в VII и VIII вв., что повлияло на генезис гипостильного молитвенного зала в этих зданиях. Развертывание пространства по поперечной оси стало отличительной особенностью композиции мечети (ил. 2). Ориентация на Мекку (киблу) обозначалась осью, ведущей к михрабу – молитвенной нише в стене. При Абдаррахмане I было выстроено прямоугольное в плане одиннадцатинефное сооружение со слабо выраженным средним нефом по центру, расположенному перпендикулярно к кибле, обращенной на юг [3, с. 13-70]. В пространственном решении мечети важнейшая роль принадлежала типологии мечетей Омейядов в Дамаске, Аль – Акса в Иерусалиме и мечети Пророка в Медине (707–709 гг.), в которых впервые появились такие отличительные элементы, как михраб, минбар¹, купол и минарет. Но свое классическое выражение мечеть получила лишь в IX–X вв. В соответствии с исламской традицией мечеть Кордовы состояла из трех частей: Минарет – башня, Саха – двор для омовений и зал Молитв. По периметру здание замыкалось в монументальные глухие фасады, декорированные по парапету заостренными зубцами. Входные порталы восточной конфигурации были разделены массивными контрфорсами, придающими сооружению крепостной характер.

Рост населения города определил потребность в культовых обрядах с бóльшей вместимостью прихожан, поэтому при Абдеррамане II было принято решение о первом расширении мечети (836–852 гг.) [5]. Идея неограниченной власти растущего халифата нашла выражение в изменении композиционно-планировочной схемы за счет увеличения объемов, акцентирующих основные части здания в направлении михраба. Стена, где традиционно помещали киблу, теоретически должна быть обращена к Мекке, на юго-восток, однако здесь она ориентирована на юг. Такой подход был обусловлен

¹ Минбар (*араб.* منبر – трибуна, кафедра) – кафедра или трибуна в соборной мечети, с которой имам читает пятничную проповедь (хутбу). Расположена справа от михраба.

различиями в толкованиях сакрального смысла направленности на мекканскую святыню, а именно, ином расположении киблы в более отдаленных географических местах, таких как исламский Эль-Андалуз, где мусульмане предпочитали, чтобы кибла была помещена на южной стене мечети. Этот подход обосновывали тем, что пророк Мухаммед провозгласил: «Между востоком и западом находится кибла», что узаконило допустимость в данном месте южной ориентации киблы. В 929 г. Абдерраман III основал новый халифат Кордовы и укрепил андалузскую власть в центральном регионе Пиреней. В годы его правления был расширен двор и перестроен минарет высотой 47 метров (951 г.). Последние новаторские идеи реконструкции мечети выполнялись при Алхакене II (961–976 гг.), когда разрушили старый михраб и расширили молитвенный зал на 45 метров к югу, добавив еще 8 аналогичных нефов [3, с. 34–50]. Напротив выстроенного нового михраба установили максуру – огороженное пространство для культового ритуала с прямоугольным основанием, увенчанным ребристым купольным сводом. По периметру максуру обрамляли многолопастные перекрещивающиеся арки с колоннами из розовой, красной и темно-синей яшмы из рудников Кабры и Сьерра-Морены (ил. 3).



Ил. 1. Мечеть-собор.
Общий вид



Ил. 2. Мечеть. Вид на колонны.



Ил. 3. Вид на михраб

Благодаря долгой истории строительства архитектура соборной пятничной мечети Кордовы включала в себя художественные стили нескольких эпох. В период муниципия римлян на месте Мескиты стоял античный храм. В эпоху вестготов его сменила базилика св. Викентия. Разные этапы строительства представляют процесс становления испано-мусульманского искусства в синтезе античных, византийских и мавританских конструктивных и декоративных приемов, художественно переосмысленных в последующей стилиевой интерпретации мудехара.

Прямоугольный в плане Зал молитв постепенно приумножается. Чтобы решить проблему высоты расширенного темного помещения вводится оригинальное конструктивное решение удвоения вертикальной оси арочных композиций по типу римских акведуков, аналогии которых имели

место на территории аль Андалуз. Двойная арка была нововведением в мусульманской архитектуре, позволившей установить высокую стрелу подъёма перекрытий. Первый ярус подковообразных арок отсылает к вестготским мотивам, второй (полуциркульные арки), к композициям акведука в Сеговии, Таррагоне, Феррересе. Система двойных арок мечети считается одной из самых инновационных (ил. 4, 5). Эта конструкция, в дополнение к полихромному материалу арок из красного кирпича и желтоватого известняка использовалась в римском акведуке Лос-Милагрос в Мериде [7]. Колонны, на которые опираются арки, представляют в мечети особую выразительную ценность. Они собраны из разных исторических эпох в единую линию протяженной горизонтали. Тонкие фусты колонн из разных пород мрамора, гранита, алебастра, яшмы; гладкие, каннелированные или спиралеобразные по форме, создают особую мистическую атмосферу мирозерцания «бесконечного» зального пространства. Аркады на колоннах, линейно скрепленных между собой в верхней части несущей композиции, были ориентированы на юг, в сторону михраба. Каждая колонна неповторима по рисунку капителей от классических античных до вестготских, византийских и арабских форм. Базы колонн разной высоты для выравнивания уровня утоплены в пол, создавая таким образом зрительный эффект «пальмовой рощи», как прообраз дворов Омований (сахн) с крытыми галереями – навесами на пальмовых столбах в сирийских мечетях. Первоначальный сахн в Кордовской мечети так же был оформлен привезенными из Магриба пальмами, где в дальнейшем будут высажены апельсиновые и кипарисовые деревья².

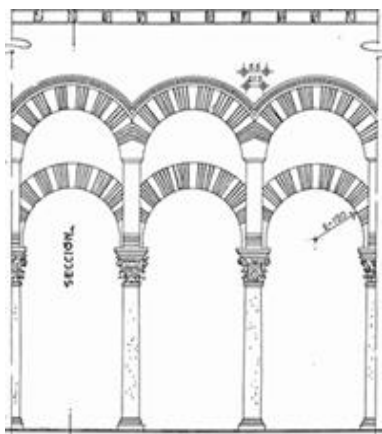
Переход колонн на столбы, поддерживающие арки второго яруса, усилен римскими консолями в форме усеченной пирамиды и конструктивным приемом распора, распределяющего давление на несущую стену. В череде новаторских решений арки второго яруса технически усложнились встроенными желобами, по которым, подобно акведукам, стекала дождевая вода. Центром молитвенного зала, как уже было отмечено, является михраб, обрамленный альфисом³ с изысканно украшенной подковообразной аркой, декорированной византийской мозаикой, подаренной императором Никифором Фоки. Широкая арка, пяты которой опираются на тонкие колонны, вписана в раму альфиса, плотно заполненного куфической надписью и орнаментальным декором. Филигранные по технике каллиграфические и растительные мотивы выполнены в мраморе и стукке темно-синих, красновато-коричневых, желтых и золотистых оттенков. Растительные формы лепестков, пальмовых листьев, пучков аканта, бутонов цветов вплетены в куфи. Октагональный интерьер маленького по размеру помещения михраба покрывает купол в форме раковины со световыми проемами у его основания, дверные откосы арки обрамлены мраморными колоннами старого михраба. Перед

² В современной интерпретации двор мечети в Кордове, так же, как и в кафедральном соборе Севильи, будут называть Апельсиновый дворик.

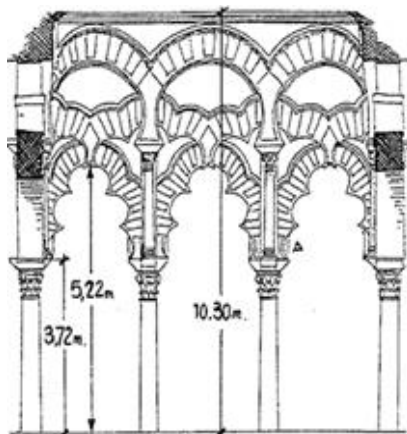
³ Alfiz - название архитектурного декоративного элемента в виде прямоугольной или квадратной рамки вокруг изогнутого окна, двери или аркадного проема, заполненного лепными украшениями.

михрабом возвышается столь же ослепительный в своем цветовом и световом декоративном решении второй большой купол. Все богатство пластической и орнаментальной насыщенности концентрируется в этой зоне. Он построен из пересекающихся ребер, образующих заостренные арки, богато украшенные мозаикой с переливающейся позолотой в радиальном узоре. Основной мотив – пересечение полигональных лент, образующих восьмиугольную звезду, заполненную растительным фантазийным рисунком. Мягкий свет проникает через ажурные каменные решетки, вставленные у основания нервюр. Эта удивительная строительная техника предвосхищает более поздние готические своды, несмотря на свои скромные масштабы. Свод, как и михраб, представляет своеобразное ядро композиции, выделенное светом и цветом, контрастной фактурой, с изображением звезд, растений, раковин. Купол создает зрительный эффект, напоминая собой гигантский, парящий в высоте фантастический цветок. При таком насыщенном орнаментальном богатстве декоративная система, тем не менее, обладает строгим благородством и чувством меры, которым отличаются памятники классической арабской архитектуры [2, с. 135].

После кастильского завоевания Кордовы в 1236 г. Фердинандом III начинается другая история. Мечеть незамедлительно превратили в собор Девы Марии. На первом этапе его внутреннее содержание практически не менялось, за исключением введения небольших часовен. Первый алтарь установили в часовне Вильявисьоса без изменений предыдущей структуры интерьера (ил. 6). Площадь перед михрабом преобразовали в часовню Сан-Педро [6, с. 347–350]. Минарет мечети был превращен в колокольню собора.



Ил. 4. Композиция аркады нефа



Ил. 5. Композиция аркады перед михрабом



Ил. 6. Капелла Вильявисьоса

Постепенно, год за годом, встраивались другие частные часовни вдоль стен здания, как например, часовня на западной стене Сан-Фелипе и Сантьяго (1258 г.). Лишь в 1489 г. будет принципиально изменен один неф под готическую конструкцию, расписанный фресками Алонсо Мартинеса. Кардинальные перемены в структуре исламского здания произойдут в XVI в.,

когда по центру зала, вопреки разумной целесообразности, водрузят величественный Кафедральный собор, прорывающий вертикальную ось системы перекрытий Мечети. Само строительство, разрушающее прежнее уникальное архитектурное сооружение, встретило сопротивление со стороны муниципального совета Кордовы. В городском архиве хранятся документальные материалы, где отражены отчаянные попытки горожан сохранить Мечеть. Известно, что король Карл V, приказавший снести мечеть, воочию увидев перестройку внутри, произнес: «Вы разрушили то, что было уникальным в мире, и поставили на его место то, что можно увидеть повсюду».

Строительство началось в 1523 г. по проекту архитектора Эрнана Руиса Старшего. Он выстроил стены хора до окон и готические своды в южной части, лаконично внедряясь в тело мавританских нефов. Эрнан Руис Младший в последующем воздвиг стены трансепта и контрфорсы, поддерживающие готическую конструкцию здания по типологии латинского креста. Спустя сто лет архитектор Хуан де Очоа завершил главный неф собора, вводя маньеристические приемы декорирования средокрестия (ил. 7). Алтарь был разработан в стиле классического барокко Алонсо Матиасом, Себастьяном Видаль, Педро Фрейлем де Гевара и Антонио Поломино. И наконец, в 1748 г. началось оформление хора работы Педро Дуке Корнехо в манере пышного андалузского барокко, как высшего проявления эстетики национального стиля Южной Испании.

Несмотря на разрушительную тенденцию при внедрении нового инородного для мечети типа здания, тем не менее, следует подчеркнуть, что работа последующих архитекторов отмечалась максимально бережным отношением к существующему интерьеру. Мастера корректно использовали несущие опоры таким образом, что главный неф собора, ориентированный в направлении восток-запад, пересекал первоначальное расположение нефов мечети, не нарушая композиционной целостности ни одного, ни другого. Над старыми арками выросли первые нервюрные своды, лаконично вплетенные в структуру мавританских арочных конструкций. Талантливый зодчий мастерски соединил ритм и композицию своего проекта с формами древней мечети, добившись гармоничного созвучия столь различных стилей. Например, осевые нефы мечети и собора соединены таким образом, что не закрывают вид на михраб, преобразуясь в составную часть пространства зала. Если средокрестие выполнено в стиле поздней готики переходного периода, то свод хора уже тяготеет к ренессансным тенденциям как конструктивным, так и декоративным [6, с. 347–349]. В целом, стилевые приемы мудехара, платереско, барокко «пластами» наслаиваются на мусульманскую форму в интерьерных решениях собора.

Авторы статьи не ставили перед собой задачу осветить все художественные течения, возникшие в результате существования двух способов понимания пространства мечети: исламского и христианского. Наше внимание, как часть этой проблематики, сконцентрировано на освещении стилевой эволюции испано-мусульманского искусства и способов его трансфор-

мации в христианскую эстетику культовой архитектуры. Мечеть-собор Кордовы в этом смысле представляет уникальный объект исследования, который далеко не сразу поддается логическому анализу художественных переходных форм. Не просто объективно оценить достоинства архитектурных школ той или иной традиции, расставить приоритеты в композиционных построениях их синтеза или определить стилевой первоисточник. Несомненно, одной из сложных проблем в определении художественных достоинств памятника является противоречие между простотой строительных элементов и усложненной системой развития пространственных решений, обусловленных чередой расширений и наложений, которые происходили на протяжении его долгой истории. Помимо всех преобразований, которые претерпел комплекс, важно отметить существование общей линии, которая определяет целостность собора, четкую организацию, торжественность образа, масштабность, ансамблевый характер, а главное, по словам Т. П. Каптеревой, идею «скрытого сокровища», получившую в искусстве Альморавидов одно из своих красноречивых воплощений» [2, с. 42–44].

Рассматривая процесс создания мечети, важно обратить особое внимание на роль и значение первоосновы проекта, в котором скрыты причины и смысл долговечности существования Мечети, как памятника искусства мирового масштаба. В этом контексте следует отметить истинную ценность задуманного проекта, которая заключается в особой иерархической системе, заложенной на этапе строительства при Абдеррамане I, когда новое возводится на остатках старой испано-римской базилики Сан-Висенте. Далее, если рассуждать, следуя исторической логике, из позднеимперского храма заимствуется система размеров и конструкций колонн как римских, так и вестготских. С помощью этой конструкции и размерной системы зодчие построили крытый корпус, состоящий из 11 нефов, идущих перпендикулярно стене киблы. На этой основе пространственные приемы были решены настолько четко, что последующие пристройки к зданию не спорили с преемственностью первоначального проекта. Когда удлиняли нефы к югу при Абдеррамане II, следовали стандартным правилам первого этапа. При следующем расширении (961 г.) масштаб перестройки был полностью изменен путем удвоения пространства в восточном направлении. Следовательно, первоначальная мечеть была расширена за счет перемещения стены для киблы на юг к реке. После расширения мечети на восток (около 987 г.) она достигла небывалых размеров.

Таким образом, можно отметить оригинальность замысла, которая, согласно Эмилио Туньону, заключалась в том, что абстрактная, изотропная и иерархическая система первой мечети обладала большой способностью расширять свои границы⁴. После того, как Кордова перешла к христианам, мечеть вновь стала объектом нового вмешательства. На первом этапе для размещения часовни Вильявисьоса стали использовать купольное пространство

⁴ Tuñón, E. Las claves de la Mezquita de Córdoba para ser un edificio único según Emilio Tuñón // Expansion.com : [сайт]. – URL: <https://www.expansion.com/fueradeserie/arquitectura/2017/08/02/597efc2fe5fdeac92a8b4575.html>

бывшей вестготской церкви, расположенной у входа в мечеть Альхакена II. Позже, в конце XV в., была построена первая христианская церковь, которая действительно изменила структуру пристройки Альхакена II, поменяв плоские формы мавританского деревянного перекрытия на высокие готические нервюрные своды.

Духовно укрепляя регионы своей растущей империи, Карл I утвердил проект строительства нового кафедрального собора, наложенного на старую мечеть. Проект Эрнана Руиса Старшего заключался в том, чтобы вписать большой трансепт в интерьер с целью придания помещению образа христианского храма (ил. 8). Эрнан Руис с большой точностью реконструировал пространство новой церкви, ориентированное на восток в центральной части общего плана бывшей мечети, занимая ширину пяти пролетов арок. Впоследствии по периметру стен были построены многочисленные часовни и ризница, которые сочленяли и придавали непрерывность целому. Интересно отметить пространственную интенсивность, возникающую в результате существования двух способов пространства: исламского – абстрактного, иерархического и христианского – образного и процессионного. В течение десяти веков происходило непрерывное наложение различных архитектурных стилей, способных естественным образом трансформироваться в гармоничное единство многообразия выразительных средств. Различные архитектурные школы, традиции, приемы мечети-собора можно рассматривать как визуальную энциклопедию истории испанской архитектуры, как равноправное соотношение художественной значимости творчества мастеров испано-мусульманского и испано-христианского искусства. Именно в этом единстве противоречия конструктивно-стилевых форм и духовного содержания заключается, на наш взгляд, уникальность мечети-собора Кордовы.



Ил. 7. Кафедральный собор. Интерьер



Ил. 8. Кафедральный собор. Общий вид

*Работа проводилась по проекту Российского научного фонда.
Грант фундаментальных научных исследований № 22-28-00029.*

Литература

1. *Лихачев, Д. С.* Развитие русской литературы X–XIII века / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1973. – 254 с.
2. *Каптерева, Т. П.* Искусство Испании / Т. П. Каптерева. – Москва.: Изобразительное искусство, 1989. – 388 с.
3. *Borrás Gualís, G. M.* El Islam de Cordoba al mudéjar / Gonzalo Maximo Borrás Gualís. – Madrid : Silex, 1999. – 237 p.
4. *Borrás Gualís, G. M.* El Arte Mudéjar / Gonzalo Maximo Borrás Gualís. – Zaragoza : Instituto de Estudios Turolenses, 1990. – 203 p.
5. *Hernández Jiménez, F.* El alminar de Abd Al-Rahman III en la Mezquita Mayor de Córdoba : Génesis y repercusiones / Félix Hernández Jiménez. – Granada : Patronato de la Alhambra, 1975. – 307 p.
6. *Camón Aznar, J.* Arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI / José Camón Aznar. – Madrid: Espasa-calpe, S. A., 2000. – 567 p. – (Summa artis: historia general del arte; vol. XVII).
7. *López Guzmán, R.* Arte entre dos culturas. Andalucía : 1212–1492 / Rafael López Guzmán. – Granada : Caja General de Ahorros, 2009. – 69 p.
8. *López Guzmán, R. J.* Arquitectura mudéjar : del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas / Rafael Jesús López Guzmán. – Madrid : Cátedra, 2000. – 571 p.
9. *Marfil Ruiz, P. F.* Arqueología en la Mezquita de Córdoba / Pedro Francisco Marfil Ruiz // Arte, arqueología e historia. – Córdoba : Real Academia de Córdoba Universidad de Córdoba, 1999. – N° 6 . – P. 94–100.

Элементы политической карикатуры в настенной росписи церкви Успения Богородицы в Мелётово

Фресковые композиции Успенской церкви в Мелётово известны своими уникальными иконографическими сюжетами. Самой необычной является сцена с изображением скомороха, ее литературный источник установил Д. С. Лихачёв. Интерпретация сюжета со скоморохом получила у исследователей живописи различные программные толкования, со временем дошло до «воцерковления» скомороха и отождествления его образа со святыми. Изучение исторического контекста позволяет пересмотреть замысел мелётовских живописцев.

Ключевые слова: фресковая композиция, иконографический сюжет, скоморох, Мелётово, Успение Богородицы, Уния

Ekaterina T. Tsvetkova

Saint Petersburg, Russia

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Elements of political caricature in the wall painting of the Church of the Assumption of the Virgin in Meletovo

The fresco compositions of the Assumption Church in Meletovo are known for their unique iconographic subjects. The most unusual scene is the one depicting a buffoon; its literary source was established by D.S.Likhachev. The interpretation of the plot with the buffoon received various programmatic interpretations from the researchers of painting, over time it came to the "churching" of the buffoon and the identification of his image with the saints. The study of the historical context allows us to revise the intention of the Meletov painters.

Keywords: fresco composition, iconographic plot, buffoon, Meletovo, Assumption of the Blessed Virgin Mary, Union

Фресковая композиция «Ант-скоморох» находится на западной стене церкви Успения Богородицы села Мелётово Псковской области. Изображение открыто в 1949 г. реставратором Ю. Н. Дмитриевым [7, с. 410]. Сюжет является самой ранней в русской живописи иллюстрацией скомороха и состоит из двух сцен. В центре нижней сцены изображен сам скоморох, который восседает на троне и играет на струнно-смычковом музыкальном инструменте. Слева от скомороха расположена группа людей, справа – один

человек. В верхней сцене тот же скomorох изображен лежащим на одре, с отсеченными руками и ногами и со стоящей около него Богородицей (ил. 1).

В 1964 г. Д. С. Лихачёв первым установил и описал литературный источник этой фрески – сюжет об Анте-скоморохе из древнего Синайского патерика «Луг духовный», составленного в VII веке Иоанном Мосхом и вошедшего в антиеретический сборник «Лимонис» [9, с. 463]. В сказании сообщается о том, что в одном из финикийских городов жил скomorох, который постоянно хулил Богородицу. Она явилась ему и просила прекратить это делать, но он все равно продолжал свои ругательства. Трижды Богородица являлась и повторяла ту же самую просьбу, но скomorох не прекращал своих оскорблений. Тогда, в один из дней, когда скomorох спал, Богородица вновь явилась ему и, проведя своей рукой по рукам и ногам скomorоха, отсекла их. Проснувшись, скomorох увидел, что все это произошло на самом деле, и впоследствии стал всем рассказывать о том, как пострадал от собственных кощунств.

Исследователи древнерусской живописи по-разному интерпретировали символическое значение сюжета этой фрески и со временем сформировались две противоположные идеи толкования иконографии образа мелётовского скomorоха.

По версии Лихачёва, появление в псковском храме иллюстрации из «Лимониса» связано с распространением в XIV–XV вв. псковско-новгородских ересей. В этом толковании нет персональной характеристики образа самого скomorоха, но отражается общий негативный мотив сюжета, с чем также согласились в своих исследованиях А. Н. Овчинников [10, с. 3-4], Ю. А. Строганова [18, с. 131], А. Г. Бобров и К. Миура, указав на то, что, «выходя из церкви, прихожанин должен был видеть напоминание о соблазнах мирской жизни и о грядущем наказании за грехи» [4, с. 491].

Истолковывать историю явления скomorоху Богородицы как признак его святости первым начал Н. Н. Розов, который усмотрел в позе скomorоха сходство с образом царя Давида [16, с. 93]. На этом основании Л. В. Бетин пришел к выводу о сознательной «христианизации» псковскими живописцами образа скomorоха [3, с. 333]. Именно такая идейная концепция устоялась и получила развитие в работах В. П. Даркевича [6, с. 215-216], А. К. Крылова и О. Ю. Крыловой [8, с. 126], Н. С. Серёгиной [17, с. 83-126], Т. В. Шулаковой [24, с. 119], которые нашли в сюжете со скomorохом мотивы покаяния, прощения и даже участия его в богослужебных песнопениях.

Противоречивость ситуации с трактовкой образа мелётовского скomorоха осложняется тем, что сюжет этот уникален, более ранних изображений скomorохов не существует, при этом, о времени возникновения на Руси самого феномена скomorошества единого мнения исследователей до сих пор не сложилось. Одни считают скomorохов элементами архаичного языческого наследия древних славян, другие представляют их явлением, заимствованным из западноевропейской средневековой культуры. Интерпретация иконографического сюжета фресковой композиции «Ант-скомор-

рох» представляется актуальной как для разрешения вопросов, относящихся к области искусствоведения и истории церковного искусства, так и в более широком контексте, в предметном поле исследований культурологии, этнографии, источниковедения, религиоведения, а также в изучении общеисторических процессов, что придает данной теме значение междисциплинарного характера.

Н. И. Приваловым отмечается, что вплоть до XVIII века Церковь однозначно осуждала не только скоморошество, но и вообще любую инструментальную игру [15, с. 17-19]. А. С. Стяглова допускает, что, если на раннем этапе развития скоморохов еще можно представить, как «атавизм язычества», то в период позднего Средневековья «действия, совершаемые скоморохами подобны западноевропейским карнавалам. Скоморошество выступает своеобразным аналогом западного шутовства» [19].

И. Ф. Тоцкая и А. М. Заярудный указывают на то, что изображения музыкантов на киевской и мелётовской фресках имеют отношение к императорскому двору Византии [20, с. 155], а Т. Ф. Владышевской замечено, что эти изображения, как и возникновение самого скоморошества, появились на Руси «не без влияния византийского придворного искусства актеров-миров» [5, с. 152-153]. А. В. Устюгова [21, с. 63] и В. И. Поветкин [12, с. 151] определенно заявляли, что мелётовскому изображению музыкального инструмента скомороха нет подтверждений ни в визуальных, ни в материальных источниках: «Он – знак. За его условностью равно очевидны помимо русского как византийский, так и западноевропейский смычковые инструменты». Совокупность приведенных данных свидетельствует о том, что в период постройки церкви Успения Богородицы в Мелётово (в 60-е годы XV века), изображение скомороха могло быть помещено в православное храмовое пространство только с негативным смысловым содержанием. Мелётовский скоморох является отрицательным персонажем фресковой композиции и в этой его роли следует установить связь его изображения с историческим контекстом византийской и (или) западноевропейской средневековой культуры [23, с. 636].

Годы постройки мелётовской церкви пришлось на переломный момент в Российской истории. После того как в 1439-м году Константинопольский Патриархат принял унию с Католической Церковью и признал главенство Папы Римского, Русская Церковь с управлением в Москве вышла из его подчинения и объявила автокефалию (самостоятельность). С последующим за этим захватом Константинополя турками (в 1453 году) на роль «Третьего Рима» претендовали также Киев, Тверь и Великий Новгород, поэтому вся вторая половина XV столетия прошла не только в военно-политических, но и в мировоззренческих разногласиях и столкновениях. К периоду с 40-х по 60-е годы XV века относятся десятки Посланий Московских митрополитов, призывающих новгородцев и псковичей не вступать в каноническое общение с униатскими лжемитрополитами Исидором и Григорием [2, с. 108-133]. М. Б. Плехановой отмечено, что в эпоху трансформации Московского княжества в Русское государство, «Москва рассматривала строительство

Успенских церквей или следование образцу Успенского собора как политически отмеченный акт» [11, с. 502].

Находясь в церковной юрисдикции Новгородского архиепископа в то время, когда боярско-купеческие элиты Новгорода взяли курс на союз с ранее подчиненным Ватикану Польско-Литовским королевством, псковичи разделились во мнениях относительно вопроса о собственном национальном суверенитете. Одни считали, что у Пскова имеются возможности для сохранения полной государственной и церковной самостоятельности, другие указывали на то, что вступления в союз с одной из конфликтующих соседних держав Пскову не избежать. Заказавшие строительство мелётовской церкви посадники принадлежали к «промосковской» партии псковского боярства [10, с. 3; 23, с. 637], поэтому в иконографической программе этого храма следует, на наш взгляд, видеть визуализацию мотивов антиуниатской полемики. Догматическому обоснованию истинности православного учения о единстве Троицы и обличению католическо-униатского лжеучения о разделении Троицы («Филиокве») соответствует мелётовский сюжет, изображающий «Явление Божией Матери с Апостолом Иоанном Богословом Святителю Григорию Чудотворцу» [22, с. 259-262].

Анализ образного языка, техники и методов росписи мелётовской церкви позволяют прийти к выводу, что возможности и ресурсы, которыми обладает искусство монументальной живописи, использовались заказчиками и исполнителями фресковых композиций данного храма для создания политической карикатуры на своих идеологических противников. Хорошо известны наглядная контрпропаганда холодной войны и гонки вооружений, плакатное творчество Кукрыниксов, карикатуры Первой мировой и Гражданской войн, портретные шаржи на Наполеона, Екатерину II и многих других правителей. В форматах лубочных листов и иллюстрированных лицевых рукописных сводов, с признаками апокалиптических монстров, из уст которых исходят жабы, старообрядцы XVIII–XIX веков изображали императора Петра I и Патриарха Никона. Западная Европа столкнулась с религиозной карикатурной полемикой в XVI в. в начальный период борьбы Ватикана с учением Лютера и Кальвина, когда реформаторы и католики взаимно упражнялись в портретировании друг друга изображениями с гротескно-преувеличенными чертами и недостойными атрибутами, в том числе шутами в колпаках на сатирических антипапских медалях [25, с. 52-56, 216-225].

Сравнительно-сопоставительный метод исследования иконографии и стилистический анализ фресок Успенской церкви в Мелётово, убедительно обнаруживают в образе «Анта-скомороха» аллегорическое изображение Антихриста, являющегося в то же время метафорическим карикатурным изображением Византийского Императора Иоанна VIII Палеолога, отступника православной веры, подписавшего соборное уложение о принятии католических догматов на Ферраро-Флорентийском соборе.

Самым выразительным внешним символом мелётовского скомороха является его головной убор. Н. Н. Розов и Ю. А. Строганова сравнивали его

с иллюстрациями шляп византийских придворных певчих [18, с. 129], однако изображения головных уборов демественников имеют незначительное сходство с мелётовским, их тулья невысока и остроконечна. А. В. Устюговой по этому поводу было особо отмечено, что «подобных головных уборов нет в иллюстрациях музыкантов в древнерусском, византийском и западноевропейском искусстве XIII–XVI веков» [21, с. 62].

Повествуя о харизматичных ритуальных церемониях коронаций византийских императоров, М. А. Поляковская уделяет внимание тому, что «"опознавательным" знаком достоинства представителей элиты было, однако не платье, а прежде всего головной убор, причем не столько его тип, сколько отделка. Деспот, так же как севастократор и кесарь, носили обычно скиадей, шапку с небольшими, поднятыми вверх полями и с матерчатым верхом. Головным убором Иоанна VIII Палеолога в изображении на медальоне Пизанелло является, по всей видимости, скиадей» [13, с. 475] (ил. 2, 3).



Ил. 1. Ант-скоморох.
Мелётово. 1465 г.



Ил. 2, 3. Медаль императора Иоанна VIII Палеолога.
Аверс и реверс. 1438 год. Антонио Пизанелло.
Национальный музей Барджелло. Флоренция

И. Н. Попов и И. А. Орецкая исследовали иконографию Иоанна VIII и описали самые известные его изображения: «Несколько портретов Иоанна Палеолога связано с его пребыванием в Италии и участием в Ферраро-Флорентийском Соборе. Наиболее известны медаль в честь Иоанна Палеолога, выполненная Антонио Пизанелло, и предварительные наброски к ней (Лувр, Париж; очевидно, под влиянием медали Пьеро делла Франческа написал профильное изображение императора Константина на фреске «Победа Константина над Максенцием» в церкви Сан-Франческо в Арещо, между 1452 и 1459 годами). Веронский живописец Джованни Бадиле, воспользовавшись в качестве моделей медалями Пизанелло, изобразил Иоанна Палеолога и маркиза Феррарского Лионелло д'Эсте на фреске церкви Санта-Мария делла Скала (1443 год) ... тондо с «Поклонением волхвов» (Государственный музей Берлина, Берлин-Далем), написанное в 1438–1439 гг. Доменико Венециано, и

фреска Беноццо Гоццолли «Шествие волхвов» в капелле в Палаццо Медичи-Риккарди на Виа Ларга во Флоренции, 1459–1461 годы» [14, с. 598-601].

Тем же Пьеро делла Франческа в период 1455–1460 годы была написана картина «Бичевание Христа», где образ Понтия Пилата также списан с Иоанна Палеолога, которого также легко можно идентифицировать по его высокой шляпе. Этот же головной убор и сам профиль Иоанна VIII узнаваем в «Чудесах Сан Бернардино» Фиоренцо Ди Лоренцо в Перуджа (1480 год), а также в бюсте работы Антонио Филарета в Ватиканском музее (1439 год), пергаментной миниатюре Синайского монастыря (XV–XVI век), портрете венецианского живописца Джентиле Беллини (конец XV века) и многих других изображениях.

Создавая копию-реконструкцию изображения «Анта-скомороха», видимо, в подтверждение слов Ю. Я. Дмитриева о том, что «сквозь поля шляпы продеты какие-то большие белые кольца» [7, с. 411], А. Н. Овчинников изобразил внутри полей шляпы мелётовского скомороха именно кольца. При рассмотрении фотографии оригинала фрески в увеличенном контрастном варианте, внутри полей шляпы скомороха четко просматриваются не кольца, а расположенные по периметру шляпы рога. Исследовав появляющиеся в позднесредневековой русской иконографии новые визуальные схемы, Д. И. Антонов и М. Р. Майзульс отметили, что: «Любопытно, что этот новый атрибут – зачастую не просто калька с западных образцов. Рога как будто "рождаются" из прежних визуальных моделей» [1, с. 91]; «На головах Антихриста, в соответствии с текстом Откровения, – рога и короны» [1, с. 175].

Фланкирующие скомороха фигуры отождествляются с аллегорическими изображениями Ветхозаветной и Новозаветной Церквей, аналогично введенными иконописцем Дионисием в сцену «Распятие» (1500 г.), созданную для иконостаса Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря. Мотив отсечения конечностей скомороха аналогичен мотиву отсечения рук иудея Авфония, известному по Успенской иконографии, и также подлежит интерпретации как символ лишения силы, власти, возможности действовать. Сам же образ скомороха как инверсия иконы Святой Троицы – «Отечество», как антиикона с антинимбом из вздыбленных волос и шляпы с рогами Антихриста, как наделенный чертами византийского императора-еретика, представляет собой уникальный памятник древнерусской монументальной живописи, исполненный в жанре политической карикатуры.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения доцент А. Г. Сечин

Литература

1. Антонов, Д. И. Демоны и грешники в древнерусской иконографии : семиотика образа / Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс. – Москва : Индрик, 2011. – С. 165.
2. Акты исторические, собранные и изданные Археологическою комиссиею. – Санкт-Петербург : в Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1841. – Т. 1 : 1334-1598; VIII. – С. 551.

3. *Бетин, Л. В.* Композиция на тему повести об Акте скоморохе в росписи церкви Успения в селе Мелётове / Л. В. Бетин // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа : искусство и культура : сб. ст. в честь В. Н. Лазарева. – Москва, 1973. – С. 333-338.
4. *Бобров, А. Г.* Литературный источник Мелётовской фрески : труды Отдела древнерусской литературы. Т. 63 / А. Г. Бобров, К. Миура ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); редкол. : Н. В. Поньрко (отв. ред.) [и др.]. – Санкт-Петербург : Наука, 2014. – С. 485-498.
5. *Владышевская, Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва : Знак, 2006. – С. 472.
6. *Даркевич, В. П.* Народная культура средневековья : светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. В. П. Даркевич. – Москва : Наука, 1988. – С. 215-216.
7. *Дмитриев, Ю. Я.* Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы / Ю. Я. Дмитриев // ТОДРЛ. – Москва ; Ленинград, 1961. – Т. 8. – С. 403-412.
8. *Крылов, А. К.* Композиционное построение сюжета с изображением скомороха в селе Мелётове и его литературный прототип : взаимодействие изобразительного и повествовательного / А. К. Крылов, О. Ю. Крылова // Санкт-Петербургский фонд культуры : программа «Храм» : сб. материалов. – Санкт-Петербург, 1996. – Вып. 10; Ч. 2. – С. 126.
9. *Лихачев, Д. С.* Древнейшее русское изображение скомороха и его значение для истории скоморошества / Д. С. Лихачев // Проблемы сравнительной филологии. – Москва ; Ленинград, 1964. – С. 462-466.
10. *Овчинников, А. К.* Роспись церкви Успения Богоматери в Мелётово / А. К. Овчинников // ВХНРЦМ им. Грабаря. – Москва, 1992. – С.16.
11. *Плюханова, М. Б.* О традициях Софийских и успенских церквей в русских землях до XVI века / М. Б. Плюханова // Лотмановский сб. Т. 2. – Москва : Мысль, 1997. – С. 383-510.
12. *Поветкин, В. И.* «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты / В. И. Поветкин // Памятники культуры : новые открытия : ежегодник 1989. – Москва : Наука, 1990. – С. 136-159.
13. *Поляковская, М. А.* Византийская империя XIV в. : "театр власти" / М. А. Поляковская // Россия и ми р: панорама исторического развития : сборник научных статей, посвященный 70-летию исторического факультета Уральского государственного университета им. А. М. Горького. – Екатеринбург : [НПМП "Волот"], 2008. – С. 475.
14. *Попов, И. Н.* Иоанн VIII Палеолог / И. Н. Попов, И. А. Орецкая // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – Москва : Православная энцикл., 2010. – Т. 23 : Иннокентий - Иоанн Влах. – С. 751.
15. *Привалов, Н. И.* Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран : ист.-этногр. исслед. Н. И. Привалова. – Санкт-Петербург : тип. И. Н. Скороходова, 1904. – С. 17-19.

16. *Розов, Н. Н.* Еще раз об изображении скомороха на фреске в с. Мелётово : к вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом / Н. Н. Розов // Древнерусское искусство : художественная культура Пскова. – Москва, 1968. – С. 85-86; 93-96.

17. *Серегина, Н. С.* Интонация как ценность : протосмыслы : Древняя Русь / Н. С. Серегина ; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург : Галарт+, 2017. – 400 с.

18. *Строганова, Ю. А.* Фрески церкви Успения Богородицы в Мелётове : источниковедческий анализ : дис. ... кандидата исторических наук : 07.00.09 / Ю. А. Строганова. – Москва, 2005.

19. *Стяглова, А. С.* Русское скоморошество как самобытное национально-культурное явление / А. С. Стяглова // Студенческий научный форум : материалы IX Международной студенческой науч. конф. – URL: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017033320> (дата обращения: 23.11.2021).

20. *Тоцкая, И. Ф.* Музыканты на фреске "Скоморохи в Софии Киевской" / И. Ф. Тоцкая, А. М. Заярудный // Древнерусское искусство. – Москва, 1988. – С. 143-155.

21. *Устюгова, А. В.* Древнерусские иконографические памятники XV в. как источник сведений о смычковых инструментах / А. В. Устюгова // Обсерватория культуры. – 2018. – Том 15, № 1. – С. 58-65.

22. *Цветкова, Е. Т.* Проникновение в визуальный и исторический контексты мотивов росписи церкви Успения Богородицы в селе Мелётово / Е. Т. Цветкова // Студент - Исследователь – Учитель : материалы 22 Межвузовской студенческой научной конференции, Санкт-Петербург; 01 – 31 апреля 2020 года / РГПУ им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. – С. 257-263.

23. *Цветкова, Е. Т.* К вопросу о противоречиях в исследовании деятельности псковских посадников, заказчиков строительства и росписи церкви Успения Богородицы в Мелётово / Е. Т. Цветкова // Исторический путь России : из прошлого в будущее : материалы международной научной конференции, посвященной 800-летию со дня рождения Великого князя Александра Невского, Санкт-Петербург; 02 апреля 2021 года : в 3 томах / под редакцией С. И. Бугашева, А. С. Минина. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2021. – С. 631-638.

24. *Шулакова, Т. В.* Фрески – чудо и слава Псковской земли / авт. текста Т. В. Шулакова ; сост. альбома Ю. Мартынов ; фот. Ю. Мартынов. – [Б. м. : б. и.], 2017. – С. 119 // Псковская областная универсальная научная библиотека : [сайт]. – URL: http://vivaldi.pskovbook.ru/shulakova_freski_chudoislavapskzemli 2017.pdf/details. (дата обращения: 23.11.2021).

25. *Щукина, Е. С.* Немецкие медали XVI века : каталог коллекции / Е. С. Щукина ; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. – С. 240.

УДК 7.06:246:27-528

А. К. Самуэль

Самара, Россия

Местная религиозная организация

православный Приход

в честь святых равноапостольных Кирилла и Мефодия

Проблема утраты литургического значения в формировании храмового пространства

Цель статьи – обратить внимание на такой важный вопрос как украшение храмового интерьера предметами церковного искусства литургического назначения. В системе храмовых росписей и мозаик существует определённый порядок по расположению сюжетов, сложившийся на протяжении столетий под влиянием различных политических и культурных аспектов. Но сегодня, в век культурной раздробленности, мастера часто вырывают отдельные образы и сюжеты из цельной живописной симфонии храмового пространства, что порой ведёт даже к каноническим нарушениям передачи образа. Как итог, мы можем наблюдать разрыв с традиционной линейкой структуры храмовых росписей и потерей литургического пространства в интерьере храма. Внешняя красивая часть, пусть и искусно выполненная, не способна заменить основного традиционного стержня, главная цель которого – создать моленное пространство для человека, ищущего близкой встречи с Богом.

Ключевые слова: монументальное церковное искусство, роспись храма, литургическое пространство, традиции

Alexandra K. Samuel

Samara, Russia

Local religious organization

Orthodox Parish

in honor of the saints Equal to the Apostles Cyril and Methodius

The problem of loosing of liturgical meaning in the formation of the church space

The purpose of the article is to pay attention to such an important issue as the decoration of the church interior with objects of church art for liturgical goals. There is a certain order in the arrangement of plots in the system of church paintings and mosaics, which has developed over the centuries under the influence of various political and cultural aspects. But today, in an age of cultural separation, masters often winkle out individual images and plots from the integral pictorial symphony of the temple space, which sometimes even leads to canonical violations of the image transmission. As a result, we can observe a break with the traditional line of the structure of church paintings and the loss of liturgical space in the

interior of the church. The external beautiful part, although skillfully made, is not able to replace the main traditional core, the main purpose of which is to create a space for prayers who are seeking a close encounter with the God.

Keywords: monumental church art, church painting, liturgical space, traditions

Церковное монументальное искусство прошло долгую историю формирования под влиянием различных политических и культурных событий в разные периоды своего существования. Можно изучать отдельные памятники каждой эпохи, но еще важнее выявить тот путь, который наделяет монументальное искусство Церкви литургическим характером, как одной из главных его целей, ради которой оно существует. Как христианин не может жить без посещения Церкви, так церковное монументальное искусство не может существовать в стенах храма, не имея при этом богослужебного и миссионерского значения.

Эстетика христианского храмового искусства зарождалась в момент формирования моленной практики в стенах раннехристианских катакомб. Воспитанное на высоких образцах эллинистической эпохи, христианское настенное искусство проходило путь становления в синтезе художественно организованной среды с окружающим пространством. На протяжении всех веков существования христианства молитвенные места пребывания верующих меняли свой облик не только внешне, но и внутренне, исходя из эргономических запросов в каждый период развития.

Искусство катакомб неповторимо в своей уникальности. Период гонений на христиан привели к тому, что зародился новый стиль художественного выражения другой, неведомой до этого реальности. Условия жизни верующих, их вынужденное пребывание в маленьких тайных общинах напрямую отразилось на осторожно исполненном искусстве катакомб. Для данного периода характерны условность и символичность, заключающие в себе тайну высоких смыслов христианской истины, а также свобода в заполнении пространства образами. Сюжеты находились только на этапе зарождения, и по этой причине композиции, если и существовали в ансамбле, ограничивались лишь несколькими фигурами. Цветовая гамма росписей катакомб также выражалась в палитре основными, но весьма искусно подобранными друг к другу цветами. При сравнении богатого тонкого колорита и реалистичности форм, господствовавших в светской живописи римского искусства, очевидно, что христиане периода гонений (II–IV вв.) намеренно противопоставляли существующее светское искусство зарождающемуся новому, монументальному искусству в стенах храма, в месте, имеющем литургическое значение.

После долгого пребывания в камерном пространстве катакомб, христианское монументальное искусство, уже имеющее начатки структурного формирования, торжественно поднялось из своего вынужденного затвора и открылось для общественности в период правления святого Константина Великого. Как следствие, возникла острая потребность в сооружении обширных храмов с большой вместимостью молящихся из многочисленного потока новообращенных. Эпоха святого Константина Великого знаменуется

торжественным расцветом христианства и его культуры, заложившим основание для поиска новых форм выражения библейских сюжетов в монументальном храмовом искусстве на протяжении многих последующих столетий. Для вновь возведенных гигантских построек уже не было достаточно устойчивых христианских символов и минималистической нагруженности пространства. С целью заполнения помпезного храмового интерьера, разрабатывался целый ряд сюжетно-композиционных решений монументального оформления церквей. Можно проследить, как работают в одной команде архитекторы и художники-иконописцы, которые поэтапно продумывают облик храма целиком изнутри и снаружи.

Христианские храмы существенно отличались от языческих. Последние являли собой часть экстерьера, акцентируя тем самым смысловое ядро общего пространства. Тип постройки христианской базилики, начавшей распространяться со времен Константина Великого, напротив – сосредотачивался на литургическом интерьере, в котором верующие собирались для евхаристического таинства Святого Причастия. Вся структура христианского храмового зодчества строится на благоустройстве эргономики молельного пространства верующих, а христианское монументальное оформление церквей красной нитью связывает земное и небесное, тем самым напоминая об истине Боговоплощения. Игумен Александр (Федоров) объясняет в своих трудах: «Церковное искусство не просто иллюстрирует Священное Писание и историю Церкви, оно является органичным продолжением богослужения, в котором обряд – не только оформление молитвы, но выражение переживания Церковью опыта вечности» [2, с. 7], тем самым подчеркивая не подлежащую сомнению значимость каждого элемента христианского храма.

В византийской культуре можно выделить Софию Константинопольскую как наиболее выдающийся пример цельного комплекса всех видов церковных искусств. Храм Святой Софии представляется уже как новый тип храма купольной базилики, в котором архитектура максимально органично связана с монументальным украшением пространства. Продуманность размещения отдельных святых и сюжетов, в совокупности с единым стилистическим исполнением, создают гармоничное восприятие пространства, полностью сосредотачивающее верующего на молитве и на центральном евхаристическом таинстве Причастия.

На примере равенских мозаик можно пронаблюдать наиболее выдающиеся примеры монументальной живописи ранневизантийского периода. Например, в базилике Санта Апполинаре Нуово видно, как группы мучеников и мучениц, направленные в центр к Спасителю и Богородице, вторят колоннам в интерьере храма, тем самым акцентируя внимание зрителя на центральной части храма по движению к алтарю. Во всем комплексе монументального решения этого памятника можно наблюдать отчетливо выраженную обратную перспективу, которая к VI в. станет повсеместной и обязательной. Художники осознанно продолжают придерживаться плоскостного решения в передаче формы и проявляют аскетичность в образах, которые были заложены в период формирования нового монументального искусства

в пространстве катакомб. Так постепенно вырабатываются иконописный язык в передаче формы и те самые традиционные решения храмового пространства, которые станут основным стержнем церковного искусства на протяжении последующих столетий.

Определив свои основы на территории Востока, монументальное храмовое искусство претерпело различные трансформации на территории Византийской Империи и распространилось дальше в совокупности с христианизацией населения. Поэтому появились новые задачи: не что именно изображать в уже традиционной системе росписей, но как. Каждый народ накладывал отпечаток своего духовного опыта на пришедшее церковное искусство, исходя из своей индивидуальной многовековой культуры, обычаев и нравов. Не минули эти преобразования и Русскую землю.

Безусловно, самым уникальным из памятников отечественного монументального искусства, целиком дошедших до нас в своем первоначальном виде, можно назвать собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря с его неповторимыми росписями, выполненными знаменитым русским мастером-иконописцем Дионисием. Переняв не только технику, но и главную идею постройки христианского храма, а именно единение с Богом, иконописцы-профессионалы пропустили все наследие монументального искусства Византийской империи через собственный духовный опыт и воплотили новую стилистику церковных росписей. «Композиции стен при всей своей сложности строго уравновешены, обладают четкой завершенностью, мастерский рисунок, плавность линий придают росписи музыкальность. <...> Для Дионисия не важна постепенность в раскрытии главной идеи – прославления Богоматери. Каждая фреска его самостоятельна, объединена с другими лишь общим чувством и вносит свою долю мысли и цветовых созвучий в общий хор росписей» [3, с. 77].

Особенностью данного памятника можно назвать акафистную программу росписей, аналогов которой более не встречается на Руси. Исходя из главной идеи акафиста, как хвалебной церковной песни, и основным словом-обращением в тексте к Богородице «радуйся», Дионисий передает общий настрой произведения, погружая молящегося в светлую и цветную обстановку храма. Чистый небесно-голубой цвет фона, объединяющий красочные сюжеты и фигуры воедино, создает молитвенный настрой верующего, направляя его воссоединение с Богом на центральное евхаристическое Таинство Причастия.

Собор Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре представляет собой один из наиболее цельных памятников с точки зрения совокупности интерьера храма и монументальной живописи на Руси и даже за ее пределами. Этот шедевр можно сопоставить только с росписями грузинской церкви святителя Николая в Кинцвиси (XIII в.). По мнению исследователей данного памятника, цельность ансамбля, что является важнейшей характеристикой особенностью церкви, была достигнута за счет слаженной работы артели и определяющей роли главного мастера. Работа в команде всегда под-

разумеает разный уровень подготовки и навыков, что также отмечено в художественном ансамбле росписей Кинцвиси, но мастера работали настолько слаженно, что индивидуальность каждого художника, если и проявляется, то, по крайней мере, точно не доминирует в русле росписей. К тому же вся система художественного решения церкви очень гармонично вписывается в архитектурные особенности интерьера, распределяя сюжеты и образы максимально эргономично и доступно для зрителя. В качестве примера можно привести композицию «Явление Ангела женам-мироносицам» на северной стене храма, разделенную на три части двумя окнами. Архитектурные элементы на стене не только не нарушают целостности сюжета, но и помогают выделить основную мысль. В левой части композиции изображены святые жены, в правой – спящие воины, Ангел же помещен в простенок между окнами и выступает «как самостоятельное изображение и композиционный стержень всего регистра» [1, с. 36].

В росписях церкви Кинцвиси наблюдается, с одной стороны, следование заранее спланированной закономерности в решении общего ансамбля росписей, с другой – намеренный отход от строго существующей схемы ради достижения лучшего эффекта в эргономике живописи и в ее сочетании с архитектурой. Это проявляется в таких приемах, как смещение уровня композиционных регистров, уплотнение фигур в сюжетах, выход границ композиции с одной стены на другую или тот случай, когда элементы в сюжете «не умещаются» в отведенных ей рамках (например, элементы фигур заходят на разгранку композиции). Эти приемы, которые сегодня современные мастера-иконописцы иногда применяют в своих работах, нисколько не нарушают общего цельного восприятия всего художественного ансамбля, но добавляют ему индивидуальности и вносят в роспись живые интонации.

Отдельное внимание следует уделить цветовому решению живописи церкви в Кинцвиси. Малахитовые оттенки, присутствие общей светлой палитры в сочетании с ярким лазуритовым светло-синим цветом создают уникальную и красивую холодную гамму, которая передается молящемуся вместе с ощущением легкости и неземной чистоты. Находящийся посреди интерьера зритель призван испытать замирание земного бытия и присоединение к природе небесной, что ведет к его соединению с Богом.

Приведенные выше памятники – лишь малая часть великого культурного наследия, которое показывает путь становления церковного монументального искусства с точки зрения не только художественной ценности, но и сочетания живописи с архитектурой в едином литургическом пространстве. Наблюдая за тем, как развивается искусство в Церкви сегодня, можно сказать об общем непонимании его предназначения и утраты самого главного смысла – создания молитвенной среды для верующих.

Воплощение целого ансамбля росписей храма – это долгий и непростой путь от первых эскизов, проектов до работы в последствие с образом уже на стене, учитывая все нюансы архитектуры. Создавая гармонию в пространстве, иконописцы обязаны прибегать к церковным традициям как к

стержневому элементу всей структуры работы. Лишь немногие мастера современности способны с полным сознанием дела добиться необходимого образного результата в своей работе, который не будет наделен только внешней красотой исполнения; так, Леонид Успенский напоминает: «... учение Церкви может быть искажено образом так же, как и словом. Поэтому Церковь всегда боролась не за художественное качество своего искусства, а за его подлинность, не за его красоту, а за его правду» [5, с.10].

Истинное содержание церковного искусства заключается, прежде всего, в создании молельной среды, в которой пребывают верующие. В связи с этим можно выделить основную причину возникновения проблемы утраты литургического пространства: непонимание и неправильное восприятие традиционного наследия церковного монументального искусства и, как следствие, отход от традиций, связанных с его духовным содержанием.

Современные мастера часто берут только обычную, уже существующую схему по расположению сюжетов и святых, но никак ее не развивают. При этом сама архитектура современного храма, которая в итоге должна быть единым целым с живописью интерьера, часто бывает сложной и не эргономичной. Художник, не обладающий необходимым практическим опытом в работе с подобными объектами, не представляя заранее итог своей работы, просто схематично переносит уже найденные в далекие прошлые принципы пластического решения священного образа на стены современного храма. Не умея грамотно заполнить существующее пространство и, особенно, те площади в храме, которые представляются труднодоступными и неудобными для расположения сюжетной линии, образы получаются вырванными из контекста, и не складываются в цельную систему ансамбля.

Основную нагрузку по передачи состояния художественного произведения несет на себе живопись. В современном монументальном искусстве церкви это также занимает главенствующую роль всего произведения с особенной задачей по созданию небесной атмосферы на земле. Сегодня можно наблюдать, как художники неумело обращаются с таким важным инструментом, продолжая разрушать окружающее пространство. В церкви кроме каноничных цветов в живописи существуют еще и многочисленные нюансы по созданию среды, присущие каждой эпохе на пути развития храмового монументального искусства. Не владея подобного рода знаниями и не исследуя живописные возможности церковного искусства, современные иконописцы используют язык, близкий китчу. Зная, насколько сильно влияет цвет на передачу состояния любого художественного произведения, можно смело предположить, что человек, посещая подобный храм, не задержится в его пространстве надолго. В момент присутствия в храме молящийся стремится обрести утраченную целостность духа, оставить проблемы в том мире, откуда он пришел и получить утешение и радость.

Утратив традиционные основы церковного искусства, современные авторы прибегают к свободной трактовке пространства, неизбежно основываясь на художественном опыте недавних лет. Но подобный путь не прино-

сит серьезного результата, что объясняется духовным контекстом постмодернизма. «Современное искусство авангарда и постмодернизма является бунтом против природы, против мира как творения Божьего. Авангардист форму выдумывает. <...> При этом теряется способность мыслить и обобщать, ведь мысль предполагает наличие связи, а в авангарде все строится на разрывах» [4, с. 13]. Вместо того чтобы нести свет Божественной красоты и истины, церковное искусство сегодня зачастую отталкивает людей, вызывая только больше вопросов и негодования, чем приближая молящегося к Богу.

Сегодня можно наблюдать тенденцию к потребительству в современном мире, что создает сложные условия во всех сферах деятельности, когда выполнение любого объема работы требует результата в самые короткие сроки, редко придавая при этом значение качеству. В связи с возрастающим количеством строящихся церквей требуются художники для воплощения Божественной красоты через краски. Но очень редко к такому важному делу приступают люди с должным образованием, умениями и осознанием высокой ответственности не только перед людьми, но и перед Богом. Современный иконописец в большинстве случаев является лишь мастером и исполнителем, но не композитором, способным во всех оттенках проявить полнозвучную симфонию в красках. Какими бы высокими навыками мастерства не обладал церковный художник, отход от истинной жизни Церкви и разрыв с традициями в совокупности с современной раздробленностью культуры в мире неизбежно ведет к поверхностной передаче только лишь формы. Каждому, кто решит приступить к исполнению художественного ансамбля росписей в храме и, кто захочет нести на себе миссию иконописца, необходима глубокая работа над собой и бесконечная исследовательская работа церковного искусства от самых истоков. В противном случае к такому художнику нельзя будет применить термин иконописец, но лишь характеризующее его слово «богомаз».

Литература

1. *Алибегашвили, Г. В.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи / Г. В. Алибегашвили. – Тбилиси : Мецниереба, 1979. – 187 с. : ил.

2. *Александр (Федоров; игумен).* Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс / игумен Александр (Федоров). – Санкт-Петербург : Сатисъ, 2007. – 222 с.

3. *Исаева, М. В.* Колористическая палитра фресок Ферапонтова монастыря / М. В. Исаева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №1 (21). – С. 77-81.

4. *Третьяков, Н. Н.* Образ в искусстве : основы композиции / Н. Н. Третьяков. – Козельск : Св.-Введ. Оптина пустынь, 2001. – 261 с.

5. *Успенский, Л. А.* Богословие иконы православной Церкви / Л. А. Успенский. – Изд. 2-е. – Москва : Даръ, 2008. – С. 480.

Синтез архитектуры и шрифта: концепции и дизайн

В данной работе представлен синтез элементов архитектуры и городской среды с элементами шрифтовых форм, как создание новых визуальных концепций города. Рассмотрены параметры взаимодействия элементов архитектуры и городской среды с элементами шрифтовых форм как необходимая составляющая дизайна.

Ключевые слова: архитектура и городская среда, шрифтовая графика, шрифтовые формы, графический дизайн, концепция

Alexandra Yu. Mantsevich

Moscow, Russia

The Kosygin State University of Russia

Synthesis of architecture and font: concepts and design

This article presents the synthesis of elements of architecture and urban environment with elements of font graphics as the creation of new visual concepts of the city. The parameters of interaction of elements of architecture and urban environment with elements of font forms as a necessary component of design are considered.

Keywords: architecture and urban environment, font graphic, font shapes, graphic design, concept

Исторически сложилось так, что в разное время и в разных культурах синтез архитектурных и шрифтовых форм представляет собой органичные структуры (ил. 1–3). Шрифт вписан в элемент архитектуры и является частью того же стиля, что и сооружение, например: надпись на Триумфальной арке Трояна на юге Италии в г. Беневенто – это римские квадратные капиталы, надпись на здании в Люксембурге на улице де ла Лог: «Мы хотим оставаться тем, кто мы есть» написана готическим почерком, Михраб мечети аль-Джуюши в Каире декорирован арабской вязью (ил. 1–3).

В настоящее время также существует тенденция синтеза шрифтовых элементов, слов, строк и текстовых блоков и современных архитектурных форм: жилой комплекс в Санкт-Петербурге, дом в Ульяновске, здание дизайнерского агентства Пентаграмм в Нью-Йорке (ил. 4–6). Это лишь несколько примеров. Однако следует обратить внимание, что они не являются единственными; подобных архитектурных решений становится больше. Поэтому актуальным является рассмотрение вопроса органичного развития шрифтовых форм в современном облике городской среды [1].



Ил. 1, 2, 3. Синтез шрифта и архитектурных элементов: исторические образцы

Последние несколько десятилетий привнесли огромный вклад в проектирование шрифтовой графики, особенно кириллицы. Тайп-дизайнеры сочетают разные морфологические признаки существующих форм, создают сочетания из элементов разных культурно-исторических стилей. Накопленный опыт в этой области позволяет создавать яркие акцидентные шрифты. Также технико-технологические возможности позволяют графическим дизайнерам создавать авторские шрифты. Развитие шрифтовых форм идёт всё более интенсивно, появляются новые формы знаков и политипажи. «Мир шрифтового искусства обширен, многообразен» [2]. Таким образом, шрифтовая графика может быть положена в основу проекта, как выразительная и насыщенная информационно концепция.



Ил. 4, 5, 6. Синтез шрифта и архитектурных элементов: современные образцы

Направлением, заслуживающим внимания, является леттеринг – «термин, охватывающий искусство рисования букв, а не просто их написания» [3]. Он имеет множество вариантов: меловой, выполненный кистью, трафаретный, «популярны стили с засечками, гротески, курсив, винтаж, готическое письмо, граффити и креативные надписи» [3]. Леттеринг можно видеть в оформлении элементов экстерьеров и интерьеров кафе, клубов, офисных помещений – сегодня он является одним из трендов оформления среды.

Шрифт в городской среде можно видеть повсюду: фирменный стиль компаний и мероприятий, элементы визуальных коммуникаций, уличное искусство, шрифтовые декоративные элементы, включённые в организацию архитектурно-городской среды продуманно, как часть проекта, или спонтанно. В каждом из направлений можно выделить функциональные и декоративные черты и в элементах экстерьеров и интерьеров:

1 – айдентика представлена логотипами и шрифтовыми знаками, рекламными вывесками, оформлением интерьеров в фирменных шрифтах, паттернах и графике магазинов, компаний, разных учреждений и организаций. Также это может быть айдентика мероприятий. Главными функциями в данном случае являются привлечение внимания и получение информации о компании или событии, их идентификация – выделение из среды конкурентов. Яркая и выразительная графика часто не гармонирует с окружающей её городской средой, что порождает проблемы визуального загрязнения городской среды.

2 – элементы визуальной коммуникации городской среды, которые включают указатели с названиями улиц, площадей, нумерацией домов, схемы проезда и элементы навигации, информационные указатели и табло. Главная функция – это получение информации и ориентация в городской среде. Здесь можно наблюдать следующую проблему. Архитектура города, как живой организм растёт, развивается, стареет. Отсюда возникает невозможность единого стиля шрифтовой графики для отдельных сооружений (храмы, исторические здания, современные торговые центры и т. п.) или районов и для города в целом.

3 – граффити и уличное искусство, монументальное искусство в оформлении отдельных элементов городской среды. Стоит заметить, что айдентика и уличное искусство являются самостоятельным графическим продуктом, и не всегда они гармонично сочетаются с элементами архитектуры, на которых размещены.

Если первые два пункта невозможны без их информативных функций, то третий может быть исключительно декоративным элементом, смысловая нагрузка которого заключается в создании стиля окружающей среды.

Гармоничные решения архитектуры и элементов городской среды и элементы шрифтовых форм могут быть рассмотрены как синтез искусств в дизайне единой концепции. «Создание комфортного визуального пространства – одна из важнейших профессиональных градостроительных задач. Информационная среда не должна являться чем-то второстепенным, спонтанным и случайным. Её необходимо тщательно проектировать, глубоко продумывать и грамотно организовывать, а затем последовательно выстраивать с учётом максимального количества влияющих на её восприятие архитектурно-стилистических и объёмно-пластических факторов» [4].

Рассматривая включение шрифтовых форм в концепции архитектуры и городской среды, целесообразно рассмотреть следующие параметры, которые помогут определить направление развития проекта:

1. Концепция объекта архитектуры должна включать:

- назначение объекта и целесообразность введения шрифтов как декоративно-смысловых элементов архитектурных форм. При помощи слов наиболее просто передаётся смысл, так как слово несёт интеллектуально-смысловую информацию самостоятельно. Шрифт в логографике (*с греч. λόγος* – «слово, учение» и *graphō* – «пишу») помимо смысловой нагрузки обладает ещё и своим собственным ассоциативно-образным языком – благодаря композиционной структуре, рисунку, ритму, цвету и т. д. [2];

- стилистическое единство: контраст или тождество. Существующие сооружения уже имеют свой стиль и интеграция шрифтовых форм должна учитывать его. С другой стороны, будущие здания и районы могут включать шрифт как часть концепции развития городской среды. Это может быть осуществлено на основе коллаборации с дизайнерами-графиками;

- масштаб шрифтовых форм в отношении всего сооружения и его элементов;

- временные рамки взаимодействия графики и пространства могут быть краткосрочным или долговременным решением в зависимости от задач проекта. Концепции для ограниченных по времени процессов, когда шрифтовые композиции временно интегрированы в городскую среду. Это зависит от сроков эксплуатации/аренды организацией или сроков проведения мероприятия. С другой стороны, это могут быть элементы, которые будут вносить в стиль архитектурного объекта свои неповторимые черты на протяжении всей его жизни: мемориальные элементы, выставочные комплексы, рекреационные зоны и их оформление;

- технологии: элементы конструкции, конструктивно-декоративные элементы, монументальная живопись; «интересным приёмом является инсталляция (*англ. installation* – установка, «встройка»), понимаемая как преднамеренное внесение художественного смысла в объёмно-пространственные объекты, по природе своей не претендовавшие на него» [5].

2. Концепция объекта в городской среде:

- взаимодействие с людьми и средой – одной из функций дизайна является интерактивность [5]. Здесь в первую очередь будет работать восприятие шрифта, но не как декоративного элемента архитектурной формы, а информационной составляющей. Две функции шрифтов усложняют процесс проектирования, но в то же время гармоничный дизайн создаёт нешаблонные концепции в организации городской среды: с одной стороны, при помощи шрифта передают информацию, с другой – эмоции. Разные начертания и гарнитуры для одной и той же надписи создадут разные образы, характеры, пластику, что в свою очередь непосредственно будет влиять на восприятие и вызывать соответствующий отклик аудитории;

- восприятие в разное время суток: дневное и ночное освещение создаёт совершенно разные образно-декоративные эффекты. «Движущиеся, светящиеся, яркие, большие, контрастные, насыщенные привлекательными деталями объекты, и особенно – тексты – реципиенты воспринимают как главные; глаза возвращаются к ним автоматически по многу раз» [4];

- масштаб синтеза архитектуры и шрифта: это может быть одно здание или несколько сооружений, город или часть городской среды. Масштаб информационно-декоративного пространства в привязке к городской среде будет вносить уникальные для проекта черты.

Насыщение информацией элементов городской среды в скором будущем будет звучать по-новому, и одной из концепций будет включение шрифтовых форм в неё. «Городская среда нуждается не только в сохранении традиций, но и в их трансформации и развитии. Она должна быть адекватной своему времени и живущим в ней людям» [6]. Поэтому в дизайне архитектуры и среды важно и в долгосрочной и в кратковременной перспективах создавать комфортную среду для жизни и коммуникации.

Литература

1. Манцевич, А. Ю. Шрифт в архитектуре : новые технологии / А. Ю. Манцевич // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности : (ИННОВАЦИИ-2020). Часть 3 : сборник материалов Международной научно-технической конференции. – Москва : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020. – С. 184–187.

2. Стор, И. Н. Смыслообразование в графическом дизайне : метаморфозы зрительных образов : учеб. пособие для студентов вузов по специальности 281500 - Худож. проектирование текстил. Изделий / И. Н. Стор. – Москва : МГТУ им. А. Н. Косыгина : Совъяз Бево, 2003. – 295 с.

3. *Леттеринг* // Википедия : [свободная энциклопедия]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Леттеринг> (дата обращения: 02.09.2021).

4. Семенова, В. В. Визуальное загрязнение городской среды : проблемы и решения / В. В. Семенова, Ю. В. Назаров // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 2, Часть 1. – С. 52–60.

5. Мкртчян, С. В. Интерактивный дизайн / С. В. Мкртчян // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1, Часть 2. – С. 210–221.

6. Семенова, В. В. Монументальное искусство в городской среде : исторический опыт, современные решения / В. В. Семенова, Ю. В. Назаров // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 2, Часть 1. – С. 61–71.

7. Манцевич, А. Ю. Шрифтовая графика как феномен современной культуры / А. Ю. Манцевич // Концепции в современном дизайне : сборник материалов II Всероссийской научной онлайн-конференции с международным участием. – Москва : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020. – Выпуск 2. – С. 60–62.

Цифровая трансформация форм и светодизайн в архитектурном пространстве

Современное искусство архитектуры и дизайна решает художественно-образные задачи, выражая представление человека о пространстве и времени. Сегодня цифровое преобразование геометрических форм архитектуры, виртуальная иллюзорность и искажение кардинально влияют на отношение человека к пространству и времени. В публикации приведены примеры проекционных изображений и интерактивной рекламы, высказаны суждения о восприятии архитектуры, организованной среды в соответствии с концептом светодизайна.

Ключевые слова: цифровое, дизайн, пространство, архитектура, искусство

Olga V. Polyakova

Saint Petersburg, Russia

Museum of Pedagogy and Art

Digital transformation of forms and lighting design in architectural space

Contemporary art of architecture and design solves artistic and figurative problems, expressing a person's idea of space and time. Today, digital transformation of geometric forms of architecture, virtual illusion and distortion radically affect the relationship of a person to space and time. The publication provides examples of projection installations and interactive advertising, and makes judgments about the perception of architecture, an organized environment in accordance with the concept of lighting design.

Keywords: digital, design, space, architecture, art

При оценивании, восприятии произведения искусства, особенное значение имеет пространственное окружение, в котором произведение находится, воспроизводится. Стихотворения, мелодии запоминаются нами наиболее выразительно, если они звучали в театре или на концерте, праздничном мероприятии.

Пространство литературного текста является художественным. В нем все подчиняется времени. Выделяются герои, взаимоотношения, действия, «сооруженные» автором интерьеры, экстерьеры, природа. Литературное

пространство индивидуально. Оно существует в каждом читателе. Представленное одними не соответствует мысленным реконструкциям других, и жизнеспособность представляемого индивидуальна. Все зависит от впечатлений и персональной на них реакции. Читатель – соавтор. Для него сочинение атмосферных пространств более характерно, чем для восхищенного театрального зрителя.

Атмосфера театрального действия – это атмосфера ожидания зрителем произведения – театральной сцены, сценического кадра. Пространство театра также художественное пространство, в котором произведения воплощаются или перевоплощаются. В нем своеобразная протяженность времени. Его реальность условна.

Реконструкция пространственной среды отвечает постановочным задачам и специфике сценической игры. Иллюзорность создают интерактивные декорации, костюмы, световые и видеоэффекты. Благодаря смене декорационных планов, манипуляциям с распределением световых потоков (регулировки их интенсивности, полупрозрачности, цветовой насыщенности и т. д.) создаются новые объемы, различные по габариту, конфигурации, сложности и многоуровневому решению. Вертикальные деления и все горизонтальные обозначения добавляют общей композиции выразительности. Многочастное «рисует» при помощи светотехнического оборудования, видеотехники, специального программного обеспечения.

Спецэффекты, листовые плазмы и цифровое исполнение сегодня актуально и для театрального мира, и для всех концертных пространств. Для последних характерна трансформация в клиповую реальность и ее многослойные измерения. На концерте зритель находится в реальном и трехмерном пространствах одновременно.

Но так ли вопросы об иллюзорности пространств актуальны для зрителя вне стен театра или концертного зала? Определенно они актуальны и важны для каждого жителя современного города с архитектурными объектами, образность которых создается освещением. Точно так же, как и станковые произведения искусства, пространственные визуальные световые образы, созданные образы архитектурных пространств влияют на настроение и эмоции. Особенно если они синхронизированы со звуком, документальным видеоизображением.

С практикой созерцания двухмерных изображений знакомы все. Всем понятно, что они выполнены на плоскости в различных художественных техниках. Но сейчас и станковые произведения сравниваются и воспринимаются в сравнении с цифровым искусством. Хаотичные формулы на холстах, познаваемые в прошлом веке авангардистами как выход за пределы статичного и реального сегодня вызывают искреннее сожаление. Почему в то время их невозможно было виртуально разложить, подвесить, зациклить, погрузить в ее невесомость. Как выглядели бы сейчас супрематические построения! Что могли напридумывать их создатели! А сегодня и станковым, и монументальным искусством является цифровое воспроизведение. И ав-

тор художественных произведений имеет право пользоваться инструментарием техники, создавать «в цифре» и демонстрировать, как многие сказали бы, «искусственный» или «случайный» результат, но, вне всякого сомнения, авторский по алгоритму создания, избирательности и предпочитаемой завершенности!

Цифровое искусство, произведения видеоАРТа и видеомэппинга для зрителя привычны в единстве с шоу. В пространстве музея интерактивное видео всем знакомо как разъясняющее пояснение к истории создания, раскрытия, реставрации памятника изобразительного искусства. Как самостоятельное произведение цифровое изображение до недавнего времени оставалось редким объектом в музее. Исключительное можно было увидеть на выставках в залах крупных музеев, современных галерей. Транслируемый поток собирал вокруг себя людей. Сегодня «цифровое» популярно и демонстрируется на модных площадках, организует их, контрастирует друг с другом и претендует на собственное имя и независимое определение.

Ярким примером цифрового произведения, показанного в 2021 году, является «Оживающая маска», меняющаяся с помощью видеомэппинга. Автор произведения, участвующего во II Сибирской биеннале, скульптор и ювелир из Новосибирска Юрий Шахоян «играет с вечными сюжетами в искусстве, обращая их в современные объекты» [3]. Маска была сделана из бетона. В выставочном пространстве видеопроектор транслирует на нее изображения стихий. Под их воздействием она разрушается и восстанавливается, приобретая каждый раз новый вид. История ее перерождений увлекает.

Этот пример объясняет основополагающее изменение по отношению к форме. Сама маска проста и подобна стене. Все волшебство создано искусственными программами. И на фасадах светопроекции переносят нас не только сквозь время и пространства, но и сквозь саму конструкцию. Делают облики зданий оригинальными.

Основополагающие «прочность, польза и красота» для архитектурных сооружений сегодня также дополнены цифровым info-значением. Каждое сооружение – источник информации. Если раньше информацию передавали, и являлись меткой места статичные символы (архитектурные детали, знаки на шпилях, куранты, подсветка «выхода» и т. д.), то сейчас – сигналы цифровых устройств, электроники, динамичная реклама (ил. 1).

Информацию передают масштабные сияющие фото, установленные на фасадах, реклама, мерчендайзинг, анимация. Изображения могут быть наложены на конструкцию, ее элементы или перемещаться.

Декоративность подсветки подчеркивает тип, масштаб, геометрию сооружения гражданской или культовой постройки, торгового центра и т. д. Как красиво смотрелась строительная «обертка» Военно-медицинской академии, сквозь которую просматривались огоньки технического освещения!

Огни на маяках, свет взлетной полосы, дорожного полотна, мостов информативны. Сегодня горожанин воспринимает архитектуру, преобразенную цифровыми технологиями, считывает информацию по аналогии. В

предрождественский месяц (2021 г.) на центральную часть Казанского собора в Санкт-Петербурге было спроецировано иконописное изображение благодатного Богородичного образа.

Светодиодные технологии интегрированы в пространственную среду, ландшафт, поэтому объединяющее знание о природе, традициях, материале и технических устройствах интересует многих современных дизайнеров. Дизайнер создает светотеатр в пространстве города, используя подсветку, габо, голографию, лазер. Освещение пространств и объектов и их расположенность относительно друг друга в городском пространстве, архитектурно-световое проектирование – основа светодизайна. Решения проекционных задач происходит с учетом предметных и беспредметных форм, стилового единства сооружений, композиционного центра и акцентов архитектурного ансамбля, особенностей урбанистики, времени освещенности и т. д.

Современные исследователи подчеркивают, что необходим «практический опыт визуального, физического и биологического знания, применяемого в дизайне, лаборатории и экспериментальные методики для освоения новых технологий (...) тканей световых маршрутов» [2, с. 14]. Для этого в процессе моделирования пространственной среды и ее оформления решается множество задач от нормативных, художественных до функциональных, например, «умного» освещения. При проектировании происходит цифровая трансформация рисованного изображения. Выполняются поиски и упражнения на построение композиции с решением контраста, динамики, пластики, световой доминанты (например, эскиз рекламы для студии танца, выполненный в «Музее педагогики и искусства» в 2021 г.) (ил. 2).



Ил. 1. Знак выхода



Ил. 2. Эскиз рекламы для студии танца, выполненный в «Музее педагогики и искусства» в 2021 г.

Несомненно, пространство города, пространство музея, пространство учебной или общественной аудитории различны. Но во всех присутствует применение цифровых технологий. И примеры эволюции пространств могут быть многочисленны.

Литература

1. *День Эрмитажа в формате онлайн* // Государственный Эрмитаж : [официальный сайт]. – URL: [https:// hermitageday.ru](https://hermitageday.ru) (дата обращения: 29.11.2021).

2. *Зуева-Бурдонская, Е. А.* Светодизайн: от практики к образованию / Е. А. Зуева-Бурдонская, Ю. В. Назаров // *Светотехника*. – 2021. – № 5. – С. 5-15.

3. *Кадырова, Э.* Древний материал и цифровые технологии позволяют поиграть с вечностью // *Коммерческие вести* : [сайт]. – URL: <https://kvnews.ru/news-feed/v-omsk-privezli-ozhivayushchuyu-masku> (дата обращения: 29.11.2021).

УДК 725.94:7.079Обмор

С. А. Савинских

Новосибирск, Россия

Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова

«Обмор». Опыт художественного освоения пространства через синтетические практики современного искусства и архитектуры

В исследовании рассматриваются методы художественного освоения пространства на примере впервые описанных арт-объектов, созданных в рамках фестиваля современного искусства и архитектуры «Обмор». Событие было организовано студентами Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова в сентябре 2021 года. Описанные в исследовании методы и практики художественной работы с пространством могут послужить вдохновением и материалом для переосмысления городской среды при помощи арт-объектов.

Ключевые слова: обмор, современное искусство, архитектура, арт-фестиваль, арт-объект

Svetlana A. Savinskikh

Novosibirsk, Russia

Kryachkov Novosibirsk State University
of Architecture, Design and Arts

«Obmor». Experience of artistic space exploration through synthetic practices of contemporary art and architecture

The research formulates the methods of artistic development of space on the example of the first described art objects created on the festival of contemporary art and architecture "Obmor". The event was organized by students of Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts in September 2021. The methods and practices described in our work can serve as an inspiration for rethjinking the urban environment by art objects.

Keywords: Obmor, contemporary art, architecture, art-festival, art object

Есть мнение, что художественная жизнь Новосибирска крайне скудна. Однако подлинная вовлеченность в ее процесс позволяет убедиться в том, что это мнение несколько ошибочно. Такое суждение объясняется скорее тягой или же вынужденностью местных художников современного искусства проявлять себя преимущественно в самоорганизованных пространствах, мало заметных большому зрителю. Усугубляет проблему то, что многие ху-

дожники оказываются не слишком заинтересованными в документации своего творчества. По этой причине значительное количество практик исчезает бесследно во всех отношениях [2].

Данное исследование проведено во избежание этой ошибки. Оно призвано качественно и полно описать результаты прошедшего в Новосибирской области фестиваля современного искусства и архитектуры «Обмор», организованного студентами Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова (НГУАДИ) для молодых архитекторов и художников.

В июне 2021 г. на конкурсе Арт-Кластера «Таврида» мы получили грант на проведение фестиваля, а уже 1–5 сентября нами был проведен «Обмор».

В разработке, организации и проведении события приняли участие студенты следующих специальностей: монументально-декоративное искусство (Савинских Светлана и Ивкина Елизавета), дизайн архитектурной среды (Полухина Мария и Нестеренко Елизавета), архитектуры (Козлова Ольга, Николь Очоа Бикэ, Анна Смирнова) и градостроительства (Бакунькин Виталий).

Группа организаторов включала в себя представителей основных направлений университета, тем самым позволив выработать максимально разноплановый взгляд на одну общую для специалистов университета проблему – художественную организацию пространства.

Участниками фестиваля стали столь же разноплановые молодые творцы со всей России, прошедшие конкурсный отбор. На протяжении пяти дней фестиваля они жили на туристической базе на берегу Обского водохранилища, ежедневно слушали лекции, проходили воркшопы от экспертов, проектировали, рисовали и строили арт-объекты в рамках одной из трёх мастерских.

Главной задачей мастерских стало художественное освоение пространства синтетическими методами и современного искусства, и архитектуры.

Описанные в исследовании практики художественной работы с пространством могут послужить необходимым материалом и источником вдохновения для переосмысления городской среды при помощи арт-объектов.

Для удобства мы решили составить классификацию использованных методов художественного освоения пространства и проиллюстрировать их конкретными практиками.

Всего мы сформулировали три основные группы:

1. Композиционный метод
2. Художественно-временной метод
3. Архетипический метод

Рассмотрим эти методы подробно.

Поверхности любой материальной формы не только образуют себя, но и формируют пространство вокруг. При этом и окружающее пространство

влияет на помещенный в него объект. В композиционном методе освоения пространства их целостность неразделима [3].

Площадкой фестиваля стала турбаза с очень разнообразным ландшафтом, включающим берег новосибирского водохранилища, лес, открытые поляны, рвы, жилой городок. Это дало большой простор для разнообразных по композиционным подходам решений.

Первый метод – *фронтальная композиция* – приближен к тому, что привыкли делать художники на плоскости.

Фронтальная композиция характеризуется двухмерным развитием, так как объект хорошо просматривается только, с одной стороны. Основу такой композиции составляют нюансированные отношения элементов, их массивность [3].

Среди объектов, созданных на фестивале, выделим те, где фронтальная композиция применена ко всем конструкциям, возведенным на воде – их будут видеть в основном только постояльцы турбазы с берега.

На берегу по соседству оказалось 4 объекта, образующих вернисаж. Наиболее любопытно обыгрывают композиционное пространство два из них: «Иоанн Креститель» и «Штрихкод».

«Иоанн Креститель» построен по эскизу Никиты Демидова. Этот объект изготовлен из деревянного бруса и представляет собой три расходящихся веером силуэта гроба. Семантику такого решения мы рассмотрим позже. Центральный «гроб» симметричной конструкции изображает корпус фигуры Иоанна Крестителя, а два боковых (раскинутые вверх руки) – христианский жест заступнической молитвы. Новый слой восприятия открыла вода: зеркальное отражение конструкции образовало снежинку, что особенно оценили постояльцы базы – простые сибиряки (ил. 1).

«Штрихкод» был создан одним из кураторов мастерской лэнд-арта Валерием Казасом. Валерий – скульптор, автор абстрактных арт-объектов, который в своем творчестве принципиально отказывается от конкретики образов и фигуративности. Кураторы предложили участникам своей мастерской воплощать все объекты в формате белой интервенции, выкрашивая их агрессивно белой краской, чуждой летней природе. Благодаря этому даже самые простые и небольшие включения в среду оказывались очень активными и выразительными.

«Штрихкод» представил собой, не более чем, несколько ровных рядов белых черенков, закрепленных в воде. Однако в подвижном отражении они сработали как штрихкод на товарах.

Ещё один композиционный метод художественного освоения пространства называется *объёмным*.

При его использовании композиция имеет трёхмерное развитие. Она определяется в большей мере собственными массой и объемом, нежели их соотношением с окружающим пространством [3]. Объекты оказываются автономными и самодостаточными. В условиях ограниченного пространства этот метод оказался наиболее частым на фестивале, так как требует не так

много свободного пространства, «воздуха». Поэтому на «Обморе» вышел Арт-Парк, а не единый художественный комплекс.

В рамках данного метода наиболее активно работала мастерская Андрея Курченко – новосибирского художника, активного участника культурной жизни города, работающего со множеством разнообразных медиумов и техник. Результаты деятельности этой мастерской также характеризуются максимальным разнообразием в способах художественного высказывания.

«Метафизическое застолье» – небольшая инсталляция на краю поляны рядом с лесом. Она представляет собой застеленный голубой скатертью накрытый стол и несколько гостей, сидящих вокруг него за трапезой. Их трапеза состоит из нескольких мухоморов и березовых палок, распиленных в форме кувшина, стаканов, порезанной колбасы, да и сами они – обыкновенные брёвна с силуэтами, напоминающими человеческие лица. Организовался интерьер в экстерьере.

Объект «Всему земному, что ушло под воду» представляет собой три торчащие из воды деревянные крыши избышек, уходящих в сторону противоположного берега Обского моря, и в то же время стремящихся к зрителю за счет обратной перспективы.

К данному методу могут быть отнесены два мурала, созданных на фестивале: многослойный, орнаментальный «Такой себе журналчик» Ильи Емельянова, расположенный на доске информации, и простая многофигурная композиции «Души в душе» Шабановой Кристины на стене летнего душа.

Последний из композиционных методов – *пространственный*.

Такая композиция характеризуется ведущей ролью пространства. Зритель воспринимает и оценивает в основном качество пространственного решения, а не отдельные его элементы [3].

«Зону медитации» создали участники из Иркутска. Илья Скульский описал ее следующим образом: «Сама природа выделила это место, создав опушку, мы решили дополнить настроение этого места и украсили его гирляндой из птиц». Работа демонстрирует один из любимых методов Валерия и Юлии Казас – художественный ряд из простых объектов, которые в сумме образуют лаконичное решение пространства.

Следующий принципиально отличающийся метод художественного освоения пространства – *художественно-временной*.

Д. Либескинд в своей концепции отталкивается от воспоминаний, традиций и событий, которые важны для развития определенного места. По его мнению, архитекторы и дизайнеры должны учитывать этот опыт на разных уровнях проектирования, а не просто использовать готовые модели и шаблоны [1].

К данному методу активно обращалась третья мастерская. Ее куратор Антон Карманов – яркий представитель актуального искусства, известный исследователь феномена бумажной архитектуры и урбанист.

Участники вспомнили трагическую историю затопления Новосибирского водохранилища, когда множество деревень ушло под воду, погибли

люди, не желавшие уходить со своих мест, и гробы, вывороченные из земли водой, плавали по Обскому морю, словно лодки.

К этой истории отсылается объект Матвея Шувалова «Дом-лодка». Он описывает эту работу как лаконичный архитектурный объём, вмещающий в себя три тектоники: дома – как символа затонувших деревень, гроба – как напоминания об этой жуткой истории, и лодки – как символа большой воды и связи с ней других, «земных» тектоник.

К трагической истории обращаются объекты «Иоанн Креститель» с «гробами» от Демидова Никиты (ил. 1) и «Всему земному, что ушло под воду» (мастерская Андрея Курченко).

Последний метод освоения пространства мы назвали *архетипическим*.

По О. Шпенглеру всякая локально развивающаяся культура имеет свой «прасимвол», т. е. закрепившиеся символические пространственные представления, определяющие стиль данного культурного типа. Пространственный «прасимвол» находит свое выражение в устоявшихся архитектурных элементах и формах, проявляющихся в виде архетипов. В архитектуре изначально ими являются пирамида, арка, обелиск, простые сочетания наклонных или вертикальных линий, которые символическим образом придают пространству необходимую структуру [1].

Мастерская Андрея Курченко с помощью данного метода создала объект «Динамичная прокрастинация». Чужеродные структуры из утилизированных вентиляционных труб захватили милую лужайку. Группа конструкций с аркой разместилась в центральной части дороги, которая ведёт к побережью. Композиция стала объемными входными воротами (ил. 2).



Ил. 1. Алексей Леман.
«Иоанн Креститель» (в обработке)



Ил. 2. Алексей Лейман.
«Динамичная прокрастинация» (в обработке)

К этому же методу может быть отнесен «Штрихкод», составленный из ровных вертикальных рядов (автор – Валерий Казас).

Всего к окончанию фестиваля было создано 34 объекта разного масштаба: от миниатюрных инсталляций до крупных архитектурных сооружений. Описать даже ключевые объекты в формате исследовательской статьи не представляется возможным, поэтому выборка осуществлялась скорее на

основе степени литературной выразительности и соответствия сформулированным методам художественного освоения пространства. Между тем при столь разноплановых участниках даже список представленных методов не является исчерпывающим. Однако первые шаги в этом направлении уже сделаны.

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент
Шавшина И. П.*

Литература

1. *Ефремова, О. В.* Теоретические концепции освоения пространства и особенности формирования художественной пространственной организации жилого интерьера / О. В. Ефремова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2011. – № 1. – С. 75-77.

2. *Солза, И.* Современное искусство Новосибирска в 2009–2019 гг. / Ирка Солза // Сигма : [сайт]. – URL: <https://syg.ma/@pingdf/sovriemiennoie-iskusstvo-novosibirska-v-2009-2019-ghgh> (дата обращения: 29.11.2021).

Трофимов, В. А. Основы композиции / В. А. Трофимов, Л. П. Шарок. – Санкт-Петербург : СПбГУ : ИТМО, 2009. – 42 с.

**Архитектурная городская среда и художественный текстиль:
формы взаимодействия**

Текстильная архитектура на протяжении веков прошла путь от временных построек до сложных тентовых конструкций. Постепенно произошло ее слияние с декоративным текстилем в архитектурной среде. Художественный текстиль взаимодействует с архитектурно-ландшафтным пространством города в различных формах. Он служит для декорирования зданий, для оформления общественных пространств. Отдельным направлением является текстильный ленд-арт в парковых зонах и пригородах.

Ключевые слова: художественный текстиль, архитектура, тентовые конструкции, стрит-арт, ленд-арт, инсталляции

Elena A. Karpova

Moscow, Russia

Moscow State University of Civil Engineering

**Architectural urban environment and artistic textiles:
forms of interaction**

Textile architecture has gone from temporary buildings to complex tent structures over the centuries. Gradually, it merged with decorative textiles in the architectural environment. Artistic textiles interact with the architectural and landscape space of the city in various forms. It serves for the decoration of buildings, for the decoration of public spaces. A separate direction is textile land art in park areas and suburbs.

Keywords: art textiles, architecture, tent structures, street art, land art, installations

Текстильная архитектура на протяжении нескольких тысячелетий прошла путь от передвижных жилых построек кочевых народов (например, юрт, шатров и т. п.), от временных укрытий (военных и торговых палаток, цирков-шапито) до масштабных тентовых выставочных павильонов, спортивных арен, вокзалов, аэропортов, крытых ботанических садов, спроектированных на основе каркасных конструкций. Процесс их развития и трансформации анализирует в своих статьях В. А. Скопенко [6]. Проблемы современной текстильной архитектуры рассматриваются также в зарубежных источниках, описывающих работы проектных бюро и отдельных дизайнеров.

Параллельно с утилитарными по своему функциональному назначению постройками, среди тентовых сооружений появлялись объекты, в которых превалировала художественно-эстетическая составляющая. В то же самое время шло развитие декоративного текстиля. Его пластическим, формообразующим и технологическим изменениям в XX – начале XXI вв. посвящена книга В. И. Савицкой «Превращения шпалеры» [5] и диссертационное исследование В. Д. Уварова. Российские искусствоведы Н. Н. Цветкова, Н. Ю. Митрофанова [4] в своих научных публикациях рассматривают эксперименты с формой, объемом, применением различных новаторских материалов, соединении традиционных и новых технологий в художественном текстиле, которые велись весь XX век. Начиная с 1960–70-х годов авторы «новой таписсерии» или «искусства волокна» – художники из разных стран, в том числе из США, Японии, Польши, Югославии экспериментировали, преобразуя ткань и волокно в трехмерные объекты, а затем в пластическую среду. По словам Уварова В. Д., новая текстильная форма становилась не только элементом зонирования или мягкой скульптурой, но и пластическим средством образования самостоятельного подвижного пространства вокруг и внутри существующей архитектуры [7, с. 12]. В конце концов, произошло неизбежное слияние текстильной архитектуры и декоративного текстиля в городской архитектурной среде. Возникли проекты, которые при всей своей утилитарности обрели признаки художественных инсталляций как, например, текстильная оболочка здания архитектурного бюро *Hertl architekten* (Австрия). Зашторенный фасад *Aichinger House* своим композиционным решением перекликается с инсталляциями Христо Явашева (Болгария, США). В первом случае ткань выполняет функцию защиты внутренних помещений от солнечных лучей. Во втором случае художник оборачивает многометровыми полотнами различные исторические постройки (здание Рейхстага в г. Берлине, Триумфальную арку или Новый мост в г. Париже и другие), декларируя тем самым свою авторскую концепцию, подразумевающую эстетическую, политическую и психологическую (в плане воздействия на зрителей) составляющую. Сам дизайнер утверждал, что процесс создания его произведений сродни архитектурному строительству или городскому планированию.

Такая форма взаимодействия с архитектурой совершенно меняет роль и место в ней декоративного текстиля. Если раньше художественные ткани применяли для украшения интерьеров и фасадов зданий, то в настоящее время текстильная архитектура и текстильные инсталляции формируют самостоятельные формы и преобразуют существующую архитектурную среду. При помощи различных приемов формообразования создаются различные инсталляции в экстерьере. Их художественная ценность заключается в синтезе современных и традиционных технологий, размеры и конфигурация ограничены только возможностями используемых материалов и несущих конструкций. Художники по текстилю фактически примерили на себя роли средовых дизайнеров, стали создавать свои текстильные арт-объекты в команде с инженерами и архитекторами.

Китайский художник по текстилю Лин Леченг с группой помощников сконструировали инсталляцию «Павильон света» (2020 г.). Павильон создан из 660 стеблей бамбука, который олицетворяет жизненные силы, стойкость, движение к цели. В основу идеи инсталляции лег проект по оживлению сельских районов, в частности, отражается национальная культура использования бамбука в различных отраслях хозяйства. Размеры конструкции 6×6×12 м, со светодиодной лентой длиной 180 м. В инсталляции запрограммированы световые и звуковые эффекты, образующие переплетение света и тени, воздействующие на воображение зрителей. Инсталляция экспонировалась на открытой площадке в рамках китайско-уругвайской выставки современных материалов в 2021 г.

На Всемирной выставке Expo-2020 в Дубае (ОАЭ, осень 2021 г.) в центре Павильона Беларуси был сооружен арт-объект «Древо познания», представляющий из себя монументальную текстильную скульптуру, состоящую из тканых вручную деталей и волокна на металлическом каркасе. Ее размеры 8,8×5,5×5,5 м. Автор общей концепции, а также сотканых частей композиции Христина Высоцкая (Республика Беларусь), разработчик пространственного решения Дранец А., ассистенты-исполнители Власик Ю., Высоцкая Л.

Инсталляция Джанет Эшельман «*Earthtime 1.26*», нависающая над одной из площадей Мюнхена (Германия), сделана из нейлонового и полиуретанового волокна по заказу *Mercedes-Benz*. Ее размеры 24×21 м. Она символизирует изменчивость и непредсказуемость экосистемы Земли, разрушительные, неконтролируемые силы, которые влияют на жизнь всей планеты. Название данной работы связано с событиями землетрясения 2010 года в Чили. Отдельные части инсталляции выполнены на ткацком станке. Ее внешний вид меняется в зависимости от времени суток и погодных условий. Под воздействием ветра она принимает новые формы, после наступления темноты подсвечивается встроенным освещением [2].

Аналогичным примером является инсталляция «Жар-птица», развернутая над водоемом парка Новая Голландия в г. Санкт-Петербурге в 2017 г. Это проект группы дизайнеров *Poetic Kinetics* (США). Объект площадью 10000 кв. метров, сделан из сверхпрочной мононити и парашютной ткани. Он закреплен на семи 19-метровых столбах. Художественная цель проекта – восприятие и реакция посетителей острова, создание цветовой динамической доминанты в прогулочной зоне. Также это обращение к национальному русскому фольклору. Конструкция представляет собой подобие перьев, расходящихся в стороны из единого центра, которые колеблются и раздуваются при порывах ветра. Авторы инсталляции специально изучали направление и силу воздушных потоков в данном месте, амплитуду движения объекта под их воздействием [8].

Примером коммуникативного взаимодействия между городской архитектурой, текстилем и городскими жителями стало отдельное направление, которое получило название «вязаный» стрит-арт (*yarnbombing* или «взрыв пряжи»). «Вязаный» стрит-арт заключается в обвязывании пряжей

ярких оттенков малых архитектурных форм и отдельных предметов на городских улицах. Он демократичен, так как видеть его могут все проходящие мимо горожане, направлен на создание положительного эмоционального заряда у зрителей.

Текстильный ленд-арт стал разновидностью использования волокон и тканей в садово-парковой городской архитектуре и в лесопарковых пригородных зонах. Ленд-арт как направление искусства возник в 1960-е гг. В его основе лежали отказ от коммерциализации творчества, естественность, связь с природой. Суть ленд-арта заключается в создании рукотворной реальности в природной среде, интеграция художественных объектов в существующий ландшафт, использование природных материалов. Сама природа, различные ее состояния (смена времени года, ветер, солнечный свет и т. д.) становится составляющей арт-объектов [3].

Художник по текстилю Эдит Меуснье (*Edith Meusnier*) из Франции использует универсальные модульные конструкции, которые размещает на открытом воздухе в пригородах, в парках, в лесу. Ее арт-объекты легкие, красочные, но при этом выглядят эфемерно, почти на грани исчезновения. Ключевым аспектом ее работы является выбор места. Учитываются все особенности пейзажа – деревья, здания, наличие водоемов, характер освещения. Все эти детали становятся необходимым композиционным обрамлением установленной инсталляции. Эдит Меуснье опирается на приемы плетения и ткачества древних колумбийских тканей. В своих работах она предлагает современную интерпретацию этих техник. Плетение выполняется из синтетической тесьмы. Автор позиционирует свои работы, как попытку преодоления пространственных границ между природным и искусственным. И в то же время поднимает тему сохранения окружающей среды.

Как правило, выставочные форумы декоративного искусства обязательно включают разделы произведений для природного ландшафта. В 2019 г. в арт-усадьбе «Кайкино» Ленинградской области состоялся первый Текстильный Кэмп «Связующая нить». Он объединил авторов, работы которых отличались смысловым и художественным разнообразием. Основной экспозицией стала выставка текстильного ленд-арта. Проект подготовила Гильдия Текстильщиков г. Санкт-Петербурга. В настоящее время в ГМЗ «Царицыно» проходит IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена. Часть экспозиции размещена в разных уголках дворцового парка. На сайте музея опубликована карта маршрута, по которой посетители могут переходить от одной инсталляции к другой. Для проекта триеннале это новый этап, ранее текстильные произведения экспонировались только в интерьерах дворца. Как пример интересного взаимодействия текстиля с ландшафтом и с парковыми павильонами можно привести произведение «Перспектива. Изгнание» Храмцовой Г. (г. Екатеринбург). Данная работа является размышлением не только о пути развития человечества, но и пути развития искусства от сложности, содержательной наполненности к изобразительному и смысловому упрощению. Сотканые элементы на металлическом каркасе формируют арочную перспективу возле русла ручья. Композиция «Сеть» Аллы и

Павла Елфимовых (г. Москва) из металла, дерева и волокна служит вертикальным акцентом на возвышенности, напротив Хлебного дома. Большой интерес вызывает инсталляция «Точка сборки» Островской А. (г. Санкт-Петербург) в павильоне «Миловида». Она гармонично согласуется как с его архитектурой, так и с природным окружением. Работа представляет собой сетчатые полотна, подвешенные в сквозном арочном проеме, на которых проступают изображения. Концепция работы, по словам автора, заключается в предположении о возможности существования параллельных миров и месте их соприкосновения.

К синтетическому виду взаимодействия с городским архитектурным пространством можно отнести инсталляцию Цветковой Н. Н. «Руки творца», которая в зависимости от размещения в различном средовом окружении и с разными дополнительными элементами приобретает иной смысл. При показе на паблик-арт фестивале «Дворы капеллы» (2019 г.) инсталляция была дополнена дирижерской палочкой. И руки творца превратились в руки музыканта, управляющего невидимым оркестром. Та же самая работа в парке ГМЗ Царицыно на IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена, но дополненная цветком, получила название «День третий. Первозданный» и стала символизировать первый цветок, созданный творцом на земле. То есть основная тема работы принципиально не меняется, но меняется содержание в зависимости от места, в котором она находится.

Проанализировав различные арт-объекты и инсталляции художников по текстилю, можно выявить те характерные формы, в которых созданные ими произведения взаимодействуют с архитектурным пространством современного города. Они служат для декорирования и трансформации внешнего вида зданий, для оформления городских улиц и площадей, для ландшафтных зон. Пластическая текстильная среда воздействует на архитектуру, обволакивает фасады и целые здания, формирует самостоятельные зоны внутри общественных пространств при помощи двухмерных и трехмерных объектов, смягчает холодность стекла и бетона, оживляет типовую застройку. Текстильные арт-объекты включаются в нее или выступают как антитеза. Взаимодействие с архитектурной и ландшафтной средой строится на принципах интеграции, равновесия, соподчиненности или противопоставления. Диалог между художником и зрителем достигается через сенсорные связи: визуальное восприятие (размер, форма, цвет и свет) или тактильный контакт. Некоторые объекты проектируются как интерактивные, то есть у зрителя появляется возможность вступать в контакт с произведениями и даже участвовать в их создании или вносить свои изменения. Существует множество кинетических текстильных инсталляций, которые меняют свою форму и вид под влиянием внешних факторов (ветер, время суток) или заложенных в них программ. В 2014 г. в г. Иерусалиме (Израиль) были установлены уличные светильники высотой 9 метров в виде гигантских маков из текстильного материала. В них были встроены датчики улавливания движения. При приближении пешеходов или транспорта цветы раскрывались. Вместе с развитием

современных городов художественный текстиль в архитектурном пространстве также претерпевает изменения на основе синтеза научно-технических достижений и богатого опыта в области традиционных технологий. Функциональность текстиля, его пластичность, подвижность предоставляет художникам и дизайнерам широкие возможности. Все это позволяет утверждать, что художественный текстиль всегда найдет свое место в городской среде, дополнит и обогатит ее новым содержанием, новыми формами и образами.

Литература

1. *Meusnier, E.* Paysages d'artifice // Edithmeusnier.fr : [сайт]. - URL: <https://www.edithmeusnier.fr/> (дата обращения: 30.09.2021).
2. *Ebert, G.* Aerial net sculptures loom over public squares in Janet Echelman's «Earthtime» installations // Colossal : [сайт]. – URL: <https://www.thisiscolossal.com/2021/10/janet-echelmen-earthtime/> (дата обращения: 07.10.2021).
3. *Лозинская, Р.* Ленд-арт : искусство в природных ландшафтах // Artchive.ru : [сайт]. – URL: <https://artchive.ru/encyclopedia/3987~Lendart> (дата обращения: 10.10.2021).
4. *Митрофанова, Н. Ю.* Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности / Н. Ю. Митрофанова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – №1 (60). – С. 176-190.
5. *Савицкая, В. И.* Превращения шпалеры / В. И. Савицкая. – Москва : Галарт, 1995. – 86 с.
6. *Скопенко, В. А.* Тентовая архитектура : вчера, сегодня, завтра / В. А. Скопенко // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2010. – № 1. – С. 30-36.
7. *Уваров, В. Д.* Развитие нетрадиционных форм художественного выражения в текстиле / В. Д. Уваров // Бизнес и дизайн ревю. – 2016. – Т. 1. – № 3. – С. 12.
8. *Художественная инсталляция «Жар-птица» : (Poetic Kinetics) // Новая Голландия : [сайт]. – URL: <https://www.newhollandsp.ru/events/art/poetic-kinetics/> (дата обращения: 11.11.21).*

УДК 7.013:725.11:747.023.2(540)Le Korbyuz'e

А. А. Голубева

Москва, Россия

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова

Модуль Ле Корбюзье как система гармонической организации композиции в монументальных гобеленах для комплекса административных зданий в Чандигархе

Идея точно выверенной гармонии между человеком и архитектурным пространством является основой для создания комплекса зданий административного назначения в Чандигархе. Архитектор разработал авторскую систему пропорционирования и использовал ее для создания композиций монументальных гобеленов. Эта система позволила архитектору выразить свои художественные и социальные идеи, и достигнуть синтеза текстильных объектов и архитектурного пространства.

Ключевые слова: архитектура Ле Корбюзье, монументальные гобелены в архитектуре, пропорции

Anna A. Golubeva

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Modular Le Corbusier as a system of harmonious organization of composition in monumental tapestries for a complex of administrative buildings in Chandigarh

The idea of a finely tuned harmony between man and architectural space is the basis for the creation of a complex of administrative buildings in Chandigarh. The architect developed the author's proportioning system and used it to create compositions of monumental tapestries. This system allowed the architect to express his artistic and social ideas, and to achieve a synthesis of textile objects and architectural space.

Keywords: architecture of Le Corbusier, monumental tapestries in architecture, proportions

В 2016 г. по инициативе Франции ЮНЕСКО приняло решение внести семнадцать архитектурных сооружений, спроектированных и построенных Ле Корбюзье, в список объектов, являющихся памятниками культуры мирового значения. Кандидатура выдающегося французского архитектора вызывала и вызывает до сих пор споры и бурные дискуссии в профессиональном сообществе. Деятельность архитектора-новатора затрагивала не только привычные сферы, связанные с проектированием и строительством архитектурных сооружений. Ле Корбюзье часто называют Леонардо да Винчи XX в. Он занимался практикой и теорией художественной деятельности, его творчество распространялось на

станковую живопись и графику, монументальные гобелены, панно, скульптуру, проявил он себя и как дизайнер, создавая проекты мебели и светильников, писал книги и статьи.

Современниками Ле Корбюзье были талантливые архитекторы и дизайнеры, внесшие свою лепту в создание современных принципов проектирования, такие как Алвар Аалто и Людвиг Мис ван де Роэ. После длительных дебатов ЮНЕСКО приняло решение, которое представило понимание роли архитектуры в XX в. Выдающаяся роль архитектуры Ле Корбюзье нашла отражение не только в формировании нового архитектурного языка, новых методов ведения проектирования. Построенные в одиннадцати странах и на четырех континентах объекты открыли новую эпоху интернациональной архитектуры. Эти архитектурные сооружения стали попыткой ответить на новые социокультурные вопросы XX в. Каждое из внесенных в список сооружений служит символом новых направлений в архитектуре или переосмыслением уже сложившихся традиций. Так Нотр-Дам-дю-О или капелла Роншан ознаменовала революционный подход к религиозной архитектуре; Кабанон Ле Корбюзье – воспринимается как прототип минимальной жилой ячейки, а Комплекс зданий Капитолия в Чандигархе стал символом вхождения бывших территорий колоний в ранг современных независимых государств [1].

Несмотря на разнообразие принципов формообразования, на протяжении всей своей творческой жизни Ле Корбюзье был последователен в своем убеждении, что архитектура это нечто большее чем материальные формы – это воплощение духовных стремлений и ценностей человечества. Его философские размышления легли в основу книг, статей и, во многом, определили основу его «пяти постулатов архитектора». Именно убеждение в том, что гармония есть универсальная ценность, связывающая в единое целое, сложно структурированное пространство природы и человека, привели архитектора к изучению принципов гармонизации предшествующих эпох. Он обращается к наследию Витрувия, Да Винчи и Леона Батиста Альберти. Так же, как и мыслители эпохи античности и Возрождения, Ле Корбюзье стремился найти математическую связь между природой и человеком. «Остается еще объяснить: Парфенон, индийские храмы, соборы строились по точно определенным размерам, предопределенными канонами, связанной системой, утверждающей полное единство. Более того, и дикарь во все времена и повсюду и носитель высокой культуры, египтянин, грек и другие – все они всегда и везде строили, а, следовательно, измеряли. Какими средствами они располагали? Средствами вечными, постоянными, средствами драгоценными, потому что мерой был сам человек» [2].

Исследования, обмеры и анализ пропорций исторических сооружений от античных храмов до готических соборов привел к пониманию, что архитекторы и строители прошлого использовали универсальные единицы пропорционирования. Эту роль могли выполнять размеры различных частей человеческого тела, таких, как расстояние от пальцев до локтя, размер стопы или кисти, большого пальца и т. д. Такой подход обеспечивал целостность восприятия архитектурных форм и человека.

Наполеоновская эпоха кардинально изменила подход к вопросу о гармонической соразмерности человека и архитектуры. Универсальная единица измерения, введенная в 1791 г. метр – это одна десятимиллионная расстояния от северного полюса до экватора на долготе Парижа. Таким образом пропорции человека были выведены за рамки системы гармонизации. Развитие архитектуры приобрело радикально иное направление. Человечество вступило в эпоху стандартизации и унификации, которые опирались на метрическую систему. Глобальное движение к прогрессу и новому миру приобрело формы механического упорядочения. Порядок стал подменять гармонию и вступал в конфликт с творческим началом, свойственным человеку. XX в. сформировал новое отношение к архитектуре как объекту массового производства и такого же массового потребления. В Европе разрабатывались системы нормативов и правил, так, например, немецкий архитектор Эрнст Нойферт работал над рационализацией процесса строительства перед Второй мировой войной.

Ле Корбюзье поставил перед собой амбициозную и трудно выполнимую задачу создать систему пропорционирования, которая объединит принципы стандартизации современного промышленного строительства и пропорции человеческого тела. Эта система также должна была учитывать и свести вместе метрическую и английскую систему мер. Первая публикация «Модулор» выходит в 1948 г.; архитектор продолжает свои изыскания и в 1953 г. издает «Модулор 2».

Основой его системы пропорционирования становится композиционное главенство прямого угла. Описывая выводы, к которым он пришел в процессе анализа римского Капитолия Микеланджело, он пишет: «Здесь нашему художнику внезапно открылась вполне вероятная истина: прямой угол управляет композицией; *местоположение угла* обуславливает всю композицию. Это было подлинное откровение, вызвавшее уверенность» [3]. Отталкиваясь от пластических экспериментов кубистов, Ле Корбюзье рассматривает композицию не с точки зрения сюжетности, а с точки зрения пространства, как он называл «подлинными чудеса неизъяснимого пространства» [4]. Метрическая десятичная система измерений не способна придать пространству пластическую выразительность, наделить сакральными смыслами. Метр всего лишь абстрактное число, используя его для простоты измерений возможно добиться лишь механического равновесия, порядка и ясности, убрав из композиции лишнее. По мысли автора Модулора, метрическая система позволяет создать лишь «чертеж-регулятор» [5]. Для того, чтобы человек смог выступать как творец и выражать свои эстетические идеи нужно отказаться от целых чисел и за основу взять размеры человека. Отказавшись от абстрактных чисел Ле Корбюзье обращается к принципу золотого сечения и с помощью этих пропорций гармонизирует соотношения размеров плоскостей с прямыми углами. Новаторство архитектора заключается в том, что он интегрирует фигуру человека в геометрическую структуру золотого сечения. Модулор стал своеобразной формулой соединения пропорций человека и архитектурных объемов и пространств. Работа над созданием такой системы как Модулор дала возможность рассчитать фиксированные числовые значения, позволяющие соотнести вновь создаваемые пространства и человека. «Цифры «модулора» – размеры. Следовательно, сами по себе они жизненны и

являются итогом выбора из бесконечного ряда значений. Более того, будучи выражены в числах, они обладают всеми их достоинствами. Однако объекты строительства, которые они фиксируют, представляют собой весьма различные по объему и разнообразные *вместилища человека* или *продолжение человека* ... Архитектура должна отвечать нашим чувствам, быть содержательной и вместе с тем умной, и теоретически обоснованной» [6].

Одним из самых сложных объектов, в планировании и строительстве которого Ле Корбюзье стремился воплотить все свои идеи, было проектирование города Чандигарх и строительство комплекса зданий Капитолия. События, послужившие причиной создания этого города, сделали его историю уникальной и не похожей ни на какой-либо другой город Индии. В 1947 г. бывшая британская колония получила независимость, это привело к тому, что часть территории штата Пенджаб с древней столицей городом Лахор отошла Пакистану. Оставшаяся часть территории оказалась без административного центра. Драматичность событий усиливал тот факт, что деление территории штата между двумя государствами проходило по религиозному признаку, штату Пенджаб нужен был большой город для того, чтобы поселить беженцев – индуистов и сикхов, покинувших Пакистан.

Предполагалось построить город «с нуля» не используя ранее существовавшие поселения. Были предприняты беспрецедентные для того времени меры для поиска подходящего местоположения. Представители администрации штата на небольшом самолете облетели равнины Северной Индии. Это позволило найти идеальное место рядом с горами Шивалик в предгорьях Гималаев. На начальном этапе планированием нового города занимались американский планировщик Альберт Майер и польский архитектор Мацей Новицкий, после гибели которого в авиакатастрофе в 1950 г. индийские власти обратились к Ле Корбюзье. Это дало возможность ему воплотить мечту всей жизни – построить город согласно своим убеждениям, сформулированным в том числе и в Афинской хартии 1933 г., в работе над которой он принимал участие.

Чёткий генеральный план города, расположен на оси с северо-востока на юго-запад, в соответствии с преобладающими направлениями ветров в этом регионе. Пересечение основных магистралей образуют модули кварталов. На первый взгляд, этот план, построенный на сочетании прямоугольных и квадратных форм, не органичен для индийских условий и традиционного уклада жизни. В наше время некоторые индийские ученые видят связь между генеральным планом Ле Корбюзье и древней архитектурной традицией: «Чандигарх соответствует принципам Васту Пуруша Мандалы в «правильном размещении различных видов деятельности в правильном направлении и в подходящих зонах». Таким образом, он воплощает в себе не только сильные функциональные концепции, но и философию Ле Корбюзье, согласно которой город можно сравнить с «живым телом» – с головой, сердцем, конечностями, легкими и артериями, – соединяя современные западные идеи с индийскими корнями архитектуры» [7].

Принцип модульности и пропорционирования прослеживается не только в плане города, но и в решении фасадов основных построек Капито-

лия – комплекса главных административных зданий Секретариата, Законодательной Ассамблеи и Дворца правосудия. Здание Секретариата самое большое, но и самое простое по форме сооружение. Чтобы визуально уменьшить масштаб его массивного фасада, Секретариат был спроектирован с модульным фасадом, который фрагментирует его на четкие пропорционально выстроенные элементы. Различные выступы, ниши, элементы циркуляции и многоуровневые внутренние пространства действуют как защитные панели *brise-soleils*, чтобы уменьшить влияние яркого солнечного света.

Совершенно иное пластическое решение было реализовано в объеме Дворца правосудия. Основное здание с судебными залами разных размеров находится внутри большей постройки для защиты от палящего солнца. Величественные пилоны парадного входа более восемнадцати метров в высоту символизируют верховенство закона и справедливости, которые защищают граждан. Своим грандиозным масштабом они напоминают одну из знаковых построек эпохи Великих Моголов – арку ворот Буланд Дарваза.

Основным строительным материалом для всех сооружений был выбран бетон, он хорошо был знаком местным строителям. Но архитектора этот материал привлекал своими свойствами создавать особую фактурную поверхность, грубую и выразительную своей брутальностью. Ле Корбюзье рассматривал эту характеристику бетона как эстетическую ценность и называл бетон «расплавленной скалой двадцатого века» [8]. Преобладающее большинство поверхностей стен и перегородок оставлены в таком первозданном виде, свойственном бетону. Это позволяет максимально сконцентрировать внимание зрителя на восприятие пространства и формы архитектуры. Визуальный противовес грубой серой поверхности создают цветовые акценты, объединяющие внешние плоскости и элементы фасадов с внутренними пространствами. На протяжении многих лет Ле Корбюзье разрабатывал особую палитру цветов для использования в своей архитектурной практике. Он называл ее «архитектурная полихромия».

В здании Дворца правосудия цветовой акцент сделан на стенах пилонов парадного входа; этот прием как бы предвосхищает активное цветовое решение интерьеров суда. Ле Корбюзье использует цвет в оформлении стен, пола, мебели, декоративных панелей. Но самое мощное и выразительное цветовое и символическое звучание приобретают монументальные гобелены для залов Дворца правосудия и Ассамблеи. Проектируя эскизы для этих гобеленов архитектор уже имел опыт работы с произведениями в технике ткачества; созданные по его картонам гобелены были скорее станковыми произведениями и соотносились с европейской традицией перенесения живописи в шпалеры. Серия монументальных гобеленов для административных зданий многие исследователи считают вершиной его творчества в этой сфере, они отличаются по многим аспектам от его предыдущих и последующих работ.

С точки зрения композиции все девять гобеленов независимо от их размеров и пропорций представляют сгармонизированные прямоугольные плоскости ясных, чистых цветов. Эти крупные цветовые элементы визуально делят поверхность стены, создавая особый геометрический язык. Архитектор считал, что человеку свойственно сопереживать гармонии, выраженной через геометрию, он

называл это присущим человеку «геометрическим умом» [9]. Гармоничное равновесие композиций символизировало точность и сбалансированность, которые необходимы для решения судебных вопросов. Абстрактный язык гобеленов в сочетании с цветом, используемым символически создает особые образные коды, ключом для расшифровки которых являются символы и графические элементы, размещенные на цветовых поверхностях. Помимо знаков баланса, которые напоминают элементы из схемы Модулора, Ле Корбюзье многократно повторяет символы природных объектов – звезд, солнца и луны, молнии, реки, деревьев. Архитектор в одном из писем обратился к Джавахарлалу Неру с просьбой высказаться какие символические знаки он предполагает увидеть на гобеленах в Дворце правосудия. Это должны были быть символы отражающие новую Индию, обращенную в будущее. Премьер-министра в ответ предложил Ле Корбюзье продемонстрировать свое видение универсальных символов.

Одним из главных средств выражения, использованных Ле Корбюзье в серии гобеленов стал цвет, в первую очередь, с символической точки зрения. Гобелен в зале главного судьи, например, был преимущественно красным, что символизировало действие; в то время как его желтые и синие пятна обозначали свет и пространство. В других случаях белый цвет выражал безмятежность и ясность, зеленый – луга и леса. Одним из самых важных с точки зрения индуистской традиции является желтый цвет, который символизирует Вишну. Архитектор использует его в гобеленах не часто, очень избирательно, акцентируя с его помощью важные смысловые детали.

Одним из малоизвестных аспектов работы над проектами гобеленов был социальный. Первоначально архитектор задумал композицию каждого гобелена как конструктор, отдельные части которого выполняются разными мастерами и собираются воедино. Таким образом каждое отдельное произведение объединяло много людей, из разных мест проживания, разных социальных слоев, национальностей и вероисповедания. Для реализации этой идеи автор хотел применить Модулор как систему распределения частей одного гобелена. С одной стороны, это обеспечивало очень быстрое выполнение всей серии гобеленов, и, что не менее важно, давало возможность заработать многим семьям. С другой стороны, это позволило бы распределить заработок на максимально большое количество людей, поддерживая их материально, а не отдать весь гонорар одной крупной компании, использующей наемный труд.

Эта концепция была слишком утопичной и радикальной, хотя и продемонстрировала в совершенно новом ключе социально-философские идеи, заложенные автором в Модулор. Реальность внесла свои коррективы и все девять гобеленов были сотканы отдельно компанией *East India Carpet Company* из Амритсара. Вся серия была соткана за рекордно короткие сроки – пять месяцев к торжественному открытию в 1955 г.

В 1960 г. Ле Корбюзье возвращается к теме монументальных гобеленов и создает проекты еще трех для здания Ассамблеи. Общая площадь их составляет более девятисот квадратных метров. Стилистические и композиционные приемы развивают принципы заложенные в ранее созданные гобелены для Дворца правосудия. Их отличает подчеркнутая монументальность,

так как они проектировались для больших пространств вестибюлей и холла. Ле Корбюзье использует более контрастные сочетания черного, красного и синих цветов, так как эти помещения имеют приглушенное освещение, а размер гобеленов таков, что они практически не просматриваются целиком.

Архитектор в процессе реализации обратился к традиционной технике ткачества килим, распространённой в Индии. Эта техника близка к той, которая использовалась для создания европейских, в частности французских шпалер, но имеет свои самобытные особенности. Она максимально выразительна для крупных элементов, а плотность самого изделия позволяет создавать поверхности большой площади. Именно эти качества, а главное, аутентичность этой техники позволяет оценивать серию гобеленов, созданных Ле Корбюзье в особом контексте. Они стали объектами, декларирующими «ценность мирового ремесленного наследия» [10]. Созданные в эпоху деколонизации, они продемонстрировали возможность использования этого наследия в рамках развития современной архитектуры и монументального гобелена.

Спустя пятьдесят лет актуальным становится сохранение серии гобеленов как уникального памятника монументального текстиля эпохи модернизма. Включение комплекса зданий Капитолия Чандигарха в список мирового культурного наследия ЮНЕСКО послужит важным этапом для осознания ценности всех составляющих архитектурных сооружений.

Литература

1. *The Architectural Work of Le Corbusier, an Outstanding Contribution to the Modern Movement* // Unesco.org : [сайт]. – URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1321/> (дата обращения: 10.10.2021).

2. *Ле Корбюзье, Ш. Э. Архитектура XX века* : пер. с фр / под ред. К. Т. Топуридзе. – Москва : Прогресс, 1970. – С. 234.

3. *Там же.* – С. 236.

4. *Там же.* – С. 239.

5. *Там же.* – С. 239.

6. *Там же.* – С. 253.

7. *Bärbel Högner. Chandigarh's buildings and spaces are vividly brought to life by its residents* // *The Architectural Review* : [сайт]. – URL: <https://www.architectural-review.com/places/india/chandigarhs-buildings-and-spaces-are-vividly-brought-to-life-by-its-residents> (дата обращения: 20.10.2021).

8. *Rajnish Wattas. Colourful enigmas of Corbusier's Capitol* // *The Tribune* : [сайт]. – URL: <https://www.tribuneindia.com/2013/20130609/spectrum/main1.htm> (дата обращения: 15.02.2022).

9. *Ле Корбюзье, Ш. Э. Архитектура XX века* : пер. с фр / под ред. К. Т. Топуридзе. – Москва : Прогресс, 1970. – С. 238.

10. *Wells, K. L. H. Weaving Modernism. Postwar tapestry between Paris and New York* / K. L. H. Wells. – New Haven and London : Yale University Press, 2019. – P. 203.

УДК 745.521Cvetkova
М. А. Докучаева
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

***Fiber art* в работах художника Н. Н. Цветковой**

Представлен анализ произведений концептуального направления – fiber art художника Н. Н. Цветковой. Автор рассматривает современные материалы и способы их использования в искусстве текстиля на конкретных примерах.

Ключевые слова: ткачество, искусство волокна, *fiber art*, арт-объект, инсталляция, нить, концепция

Mariya A. Dokuchaeva
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Fiber art at the works of the artist N. N. Tsvetkova

Presents an analysis of the works of the conceptual direction - "fiber art" by the artist N. N. Tsvetkova. The author examines modern materials and ways of using them in the art of textiles on specific examples.

Keywords: weaving, fiber art, fiber art, art object, installation, thread, concept

Проследив последовательность развития ткачества как целого направления декоративно-прикладного искусства, можно заметить, что с развитием общества и цивилизации, науки и техники, с приходом промышленной революции и технического прогресса менялись функциональность изделий и их технические и художественные качества. Появление новых материалов также оказало влияние на создание различных текстильных объектов, в том числе и монументальных произведений. Современные материалы позволили вывести текстиль в более широкое направление искусства, работающее не только в плоскости, но и в пространственной среде. Постепенно из ремесла, главной целью которого было создание утилитарных и бытовых вещей, текстиль перешел в декоративно-прикладной вид творчества, затем в монументально-декоративный вид искусства, и еще позднее – в концептуальное искусство волокна.

Далее хотелось бы рассказать о конкретном авторе, работающем в направлении *fiber art*. Для любого обучающегося очень важно находиться под руководством грамотного наставника, профессионального действующего мастера своего дела. Поэтому речь пойдет о преподавателе и современном художнике по текстилю Цветковой Наталии Николаевне.

Наталья – художник, кандидат искусствоведения, член Союза художников России, Санкт-Петербургского союза дизайнеров, Европейской Текстильной Сети (ETN), профессионального творческого союза «Товарищество «Свободная культура»». Работы автора принимали участие более чем в двухстах российских и международных выставках, также они находятся в частных коллекциях, общественных интерьерах и галереях России, Америки, Финляндии, Великобритании, Германии, Франции, Швейцарии, Швеции, Португалии, Японии. В 2016 г. художница была отмечена Премией Правительства Санкт-Петербурга в области культуры и искусства в номинации «Дизайн».

В основном Наталья работает над объектами, которые можно отнести к направлению искусства *fiber art* или искусство волокна. В настоящее время преподает на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица основы художественного производства [3].

Творческий путь мастера начался с учебы там же, в СПГХПА им. А. Л. Штиглица на кафедре художественного текстиля (1993–1999). После чего на протяжении трех лет (1999–2002 гг.) художница проходила обучение в аспирантуре. В 1995 г. Наталья имела опыт поездки по обмену в Финляндию, где она и познакомилась с искусством ремизного ткачества на станке, овладела этой техникой и в дальнейшем ввела ее в программу обучения в стенах родной академии. С 1999 г. Наталья Николаевна стала работать на кафедре художественного текстиля в качестве преподавателя. Постепенно она создала мастерскую, оснащенную различными ткацкими станками, на которых в настоящее время работают студенты. Будущие художники-текстильщики изучают всю технологию работы на ремизных станках, их устройство и возможности, виды ткацких переплетений, разновидности тканей. В процессе обучения они выполняют свои проекты в техниках ремизного ткачества. На станках могут создаваться как отдельные предметы одежды (шарфы, палантины, жилетки), декоративные предметы интерьера (подушки, пледы, абстрактные панно), так и масштабные текстильные полотна, инсталляции и арт-объекты. Текстильные работы, выполненные на ткацком станке, отличаются своей формальной, упрощенной выразительностью. Техника ставит задачу перед художником найти такой способ выражения своей идеи, в котором основными инструментами станет цветовая палитра и различная фактура переплетения. Абстрактное мышление помогает студенту развивать ассоциативный ряд и эмоционально-чувственный индивидуальный подход к работе. На старших курсах Наталья Николаевна преподает отдельную дисциплину под названием инсталляция. В рамках данного предмета перед студентами ставится интереснейшая задача – разработать собственный арт-объект, продумать технику, в которой он будет выполнен, подобрать материалы и выполнить проект.

Помимо преподавательской деятельности Наталья Цветкова активный участник выставок, биеннале, а также конференций, посвященных искусству текстиля и волокна.

Художница использует классические и современные материалы и техники. Наталия занимается изготовлением гобеленов, работает на ручном ткацком станке, придумывает и создает объемные арт-объекты и пространственные инсталляции. В технике классического шпалерного ткачества был выполнен триптих под названием «Ремейк гобелена» [4]. Каждое полотно этой работы отражает определенный временной отрезок пути развития искусства текстиля. Однако несколько подробнее хотелось бы рассмотреть более поздние работы автора.

В своем творчестве художница часто обращается к актуальным вопросам времени, например, экологии. Автор смело использует в качестве материала для объекта искусства полиэтиленовые пакеты разных цветов. Они становятся не только хорошим материалом для ткачества, но и символически усиливают эффект конфликта, заложенного концепцией. Проект «Листья» является аллегорией экологической катастрофы. «Листья деревьев выделяют кислород, поглощая углекислый газ, губительный для человека. Можно сказать, что они становятся источником воздуха на Земле» [5]. Наталия создает художественные объекты в виде листьев деревьев, выполненные из различных полиэтиленовых материалов. Тем самым художник выражает идею противоречия – пластиковый лист, наоборот, не дает Земле дышать [5].

Работа под названием «Эффект бабочки» (ил. 1) также представляет собой экологическую инсталляцию. Это пять объектов-бабочек, которые сотканы из аналогичных полиэтиленовых и пластиковых пакетов и пленок. Каждая фигурка насекомого выполнена вручную на ткацком станке и дополнена проволочным каркасом, благодаря чему она становится пространственной скульптурной формой [5]. Пластиковое тканое полотно, составляющее основную часть работы, передает зрителю ощущение хрупкости и уязвимости живого насекомого. Искусственная ткань имеет шероховатую и немного рельефную поверхность, что придает легкость довольно крупным конструкциям. Автор воссоздает и графический рисунок крыльев, стилизуя его до необходимой степени условности. Живописная палитра из синих, фиолетовых, желтых, зеленых и красных пятен напоминает о теплых, летних днях, многообразии и богатстве живого мира. Крупные фигурки бабочек словно парят в воздухе, вызывая у зрителя образ природной гармонии и красоты, которую так просто погубить. Работа выражает «идею создания «природных» объектов из «неприродных» материалов» [5]. Сама автор выразила концепцию так: «Образ бабочки здесь использован как символ преображения, рождения нового, появления бабочки из гусеницы» [5].

Наталия синтезирует авторскую идею, философскую мысль и современные тенденции в единое целое. Художница смело экспериментирует с сочетанием материалов в своих объектах и их назначением. Декоративно-прикладные техники становятся главными средствами выражения автора.

Инсталляция «Облеченная в свет» была представлена на 9 Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2016 г. в категории «носимого» искусства. Эта работа представляет собой набор из четырех арт-объектов, которые символи-

зируют стихии – «Вода», «Воздух», «Земля», «Огонь». Каждый из них выполнен с использованием светодиодных лент, металлического каркаса, ткани. Скульптурные формы, которые напоминают раскрывающиеся бутоны цветов, могут быть использованы как современные предметы концептуальной одежды, а также могут существовать в пространстве как необычные светильники [5].

Наталья, как современный художник и человек с активной жизненной позицией, отзывается на актуальные веяния и темы, создает новые творческие проекты. Она не боится поиска неизведанных форм и новых техник. Об этом может свидетельствовать объект «Руки творца» (ил. 2). Данная работа выполнена совершенно в другом направлении, нежели предыдущие. Автор использует металлический каркас и проволоку, из которых формируется скульптурная группа. Подобно нитям основы и утка в полотне, проволока равномерно оплетает металлический «скелет» скульптуры. Художник по текстилю пробует себя в работе с жесткими каркасными формами. По словам автора, в качестве аналога было взято изображение собственных кистей рук. Концепция данного арт-объекта – это идея о вечной душе человека, существующей в современном, динамичном, постоянно меняющемся мире [5]. Работа многократно принимала участие в выставках.



Ил. 1. Наталья Цветкова. Эффект бабочки.
Инсталляция. 180 x 210 x 2 см;
162 x 233 x 2 см; 170 x 180 x 2 см;
полиэтилен, проволока, 2016–2017



Ил. 2. Наталья Цветкова. Руки Творца.
Инсталляция. 170 x 60 см (каждый объект),
металлический каркас, проволока, 2014

Проект под названием «Начало света» был выполнен специально для выставочной площадки «Ткачи». Наталья в соавторстве с художником Татьяной Лаптевой представили инсталляцию, созданную из тканевых полотен различной фактуры, обрамленных светодиодной лентой, расположенных на разном уровне. Многослойная структура из полос ткани, закрепленных под потолком, создает линейный тонкий рисунок [5]. Стоит лишь чуть

изменить точку обзора, как графика линий превращается в пространственную композицию.

Зритель, находясь под разными углами, относительно объектов, видит изображение по-разному. Взаимодействие текстильных и световых элементов выражает актуальную тему противопоставления «начала» и «конца». Работа представляет собой футуристическое прочтение известных классических сюжетов фресковой живописи. Авторы находят собственный язык выражения, с использованием абстрактных мотивов и форм [5]. Современные материалы подчеркивают дух авангарда, стремление отразить ускорение темпа жизни, современный мир, где технологии стремительно развиваются. Художники идут в ногу со временем, черпая свое вдохновение в примерах всемирно известной классики, но интерпретируя их актуальным языком, который будет привлекателен для обычного человека. Поднимая глаза, зритель как бы обращается к небесному своду и видит свет – это символ нового времени, новых людей и нового мышления, которое придет после нас [5].

Объект под названием «Первозданный» представляет собой образ первого цветка, который создал Бог. Он напоминает и морское растение, и цветы, живущие на суше, поскольку земля и море были сотворены в один день [5]. Лепестки раскрывающегося бутона выполнены из металлической сетки. Этот материал кажется невесомым и прозрачным, но его технические характеристики позволяют конструкции сохранять форму. Текстильные элементы в виде вышивки добавляют цвет, словно оживляя холодную металлическую скульптуру. Центральный элемент цветка – светящиеся тычинки выполнены из отрезков оптоволокна. Их слегка пружинистая подвижная структура также добавляет ощущение живого организма данному арт-объекту. Мягкий теплый свет, проходящий по всей длине оптоволокна, создает эффект мерцания металлических лепестков. Арт-объект, в основном выполненный из строительных материалов, создает у зрителя ощущение живого растения.

Рассмотрев работы автора, важно отметить концептуальную составляющую каждого проекта. Точно выверенная условность изображения, продуманная техника выполнения, отвечающая не только за визуальную выразительность, но и подчеркивающая смысловую нагрузку арт-объекта, являются отличительными чертами. Наталия – мастер декоративно-прикладного направления искусства: от классического шпалерного ткачества до современного направления *fiber art*. Разнообразные текстильные техники стали главными в ее творчестве. Ассоциативное прочтение любой тематики, и использование разнообразных современных материалов, сочетание инновационных и классических технологий формируют индивидуально-авторский подход – узнаваемый стиль выполнения работ. Обращаясь к статье самой Цветковой Н. Н., посвященной Биеннале *fiber art* 2016 г., можно отметить, что трудно выделить наиболее популярный современной вид декоративно-прикладной текстильной техники. Художники активно работают в разных направлениях, в поисках наиболее выразительных средств. Их произведения заслуживают комплексного изучения и внимания со стороны арт-критиков и искусствоведов [2, с. 259].

Литература

1. *Векслер, А. К.* Ручное ткачество : учебно-методическое пособие / А. К. Векслер; Письма в Эмиссия.Оффлайн = The Emissia.Offline Letters : электронный научный журнал : методическое приложение. – Санкт-Петербург, 2013. – С. 21-23. – URL: <http://met.emissia.org/offline/2013/met006.files/met006.pdf> (дата обращения: 25.09.2021).

2. *Цветкова, Н. Н.* Дух искусства безграничен, и волокно объединяет мир : по материалам 9 Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2016 г. / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2018. – № 3. – С. 253-260. – URL: https://mghpu.ru/images/content/nauka_vestnik/vestnik-articles/vestnik-3-2-2018/n-n-cvetkova-duh-iskusstva-bezgranichen-i-voлокно-obedinyayet-mir-po-materialam-9-biennale-iz-lozanny-v-pekin-2016-g.pdf (дата обращения: 15.11.2021).

3. *Наталья Цветкова удостоена премии правительства Санкт-Петербурга* // СПГХПА им. А. Л. Штиглица : [сайт]. – URL: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/nataliya-cvetkova-udostoena-premii-pravitelstva-sankt-peterburga> (дата обращения: 17.02.2022).

4. *Fiber Art Studio* : [персональный сайт художника]. – URL: <http://www.tsvetkovaart.narod.ru/> (дата обращения: 12.10.2021).

5. *Наталья Цветкова* : [персональный сайт художника]. – URL: <https://tsnatali.wixsite.com/> (дата обращения: 10.10.2021).

УДК 711.4.01:7.011

Л. Г. Беркович

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный лесотехнический
университет имени С. М. Кирова

В. И. Пименов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Синтез городской архитектурно-пространственной среды и изобразительного искусства

Рассматривается городская архитектурно-пространственная среда как динамично развивающаяся система. На основе индивидуализации среды описываются физиологическая, познавательная (ориентационная), эстетическая группы художественно-образного восприятия городской среды. Раскрываются элементы потенциальной среды для реализации синтеза монументального и декоративно-прикладного искусства с архитектурной средой города.

Ключевые слова: архитектурно-пространственная среда, синтез архитектуры и искусства, художественно-образное восприятие, пространственный каркас города, типы городских пространств

Leonid G. Berkovich

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State Forest Technical University

Victor I. Pimenov

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Synthesis of urban architectural and spatial environment and fine art

The urban architectural and spatial environment is considered as a dynamically developing system. On the basis of the individualization of the environment, the physiological, cognitive (orientation), aesthetic groups of artistic and imaginative perception of the urban environment are described. The elements of a potential environment for the realization of the synthesis of monumental and decorative and applied art with the architectural environment of the city are revealed.

Keywords: architectural and spatial environment, synthesis of architecture and art, artistic and imaginative perception, spatial framework of the city, types of urban spaces

Визуальный язык городской архитектурно-пространственной среды. Современную культуру невозможно представить без универсальных предельно экономных коммуникативных средств передачи различных сообщений, смыслов, идей. Вербальные коммуникации по данным каталога *Ethnologue* представлены 7 469 языками [1]. Среди них около сотни – недавно вымершие. Универсальным средством общения становятся визуальные формы, символы. Освоение визуального языка – двусторонний процесс, включающий творческое участие как авторов произведений, так и зрителей, созерцающих произведения монументального искусства. Местом встречи и творческого диалога авторов и зрителей является городская архитектурно-пространственная среда (АПС). Ответственность авторов архитектурно-пространственной среды перед зрителем очень велика, т. к. плохо продуманная, хаотичная, с низким художественным вкусом вещная среда вызывает негативный, эмоциональный ответ, искривление ценностных и морально-нравственных ориентиров.

На современном этапе городская архитектурно-пространственная среда – динамично развивающаяся структура, состоящая из множества систем, обусловленных локальными средовыми и художественно-образными задачами. Архитектурно-пространственная среда – искусственная среда обитания человека, сформированная из жилых, общественных и производственных объектов в пределах отведённых территорий как гармоничного, художественно осмысленного единства всех его компонентов.

Городская АПС формируется на основе функциональной организации пространства, протекающих в нем процессов жизнедеятельности, культурно-исторических событий, связанных с данным местом.

Освоение архитектурно-пространственной среды происходит в процессе её познания и определяется целями и задачами, актуальными на данный момент времени. Современная АПС способствует возникновению творческого диалога с субъектом – человеком через присущие ей художественные средства.

Базовые группы художественно-образного восприятия среды. Важнейшим компонентом АПС является психологический аспект взаимодействия человека со средой.

Художественно-образное содержание городской среды должно не подавлять или поражать наблюдателя, а способствовать позитивному психологическому настрою, возникновению творческого диалога.

Художественно-образное содержание формируется синтезом архитектурных объектов, ландшафтных элементов, объектами дизайна, произведениями искусства, колоритом среды, историей места и др. компонентами.

Главная цель синтеза архитектуры и искусства – индивидуализация среды, создание её запоминающегося эмоционального образа. Архитектура и искусство формируют индивидуальный образ среды через присущие им художественные средства.

Индивидуальный образ среды выражается системой «субъект-объект», образованной двухкомпонентной связью между субъектом – человеком, воспринимающим, переживающим, оценивающим образ среды и объектом – искусственно созданной средой.

Среди множества вариантов системы «субъект-объект», целесообразно выделить три базовые группы, относящиеся к художественно-образному восприятию среды:

- физиологическая,
- познавательная (ориентационная),
- эстетическая.

Рассмотрим каждую из групп.

Физиологическая группа потребностей определяется параметрами удобства, целесообразности, надёжности и безопасности среды. Например, глухие или с небольшими нишами стены внутреннего дворика, вызывают чувство защищённости. Фонари верхнего света, световые проёмы, витражи ассоциируются с простором, светом, воздухом. Мощение из природных материалов помимо ощущения комфорта вызывает чувство связи с природой.

Познавательная (ориентационная) группа потребностей определяется необходимостью получения смысловой и визуальной информации для формирования мысленного образа пространства и быстрой ориентации в нём. Быстрое осмысление пространства и его организации предопределяет вектор деятельного процесса.

Эстетическая группа потребностей определяется самим процессом эстетического восприятия. По мнению Е. А. Ахмедовой, автора множества исследований об эстетике архитектурной среды, эстетическое восприятие – это «замкнутая самодовлеющая система, в которой человек воспринимает, переживает и оценивает явления природы, вещи, действия других людей, во имя самого этого бескорыстного переживания, эстетического наслаждения» [2].

Из художественных средств, наиболее сильное эстетическое воздействие оказывают произведения искусства. Их роль наиболее значительна в выражении идеологии и эмоционального насыщения пространства.

«Произведения монументально-декоративного искусства могут оказаться ведущими компонентами городского пространства (разного рода монументы, скульптуры, декоративные объёмы), «работать» как фрагмент фасада или покрытия планшета (панно, рельефы, орнаментальные композиции) [3].

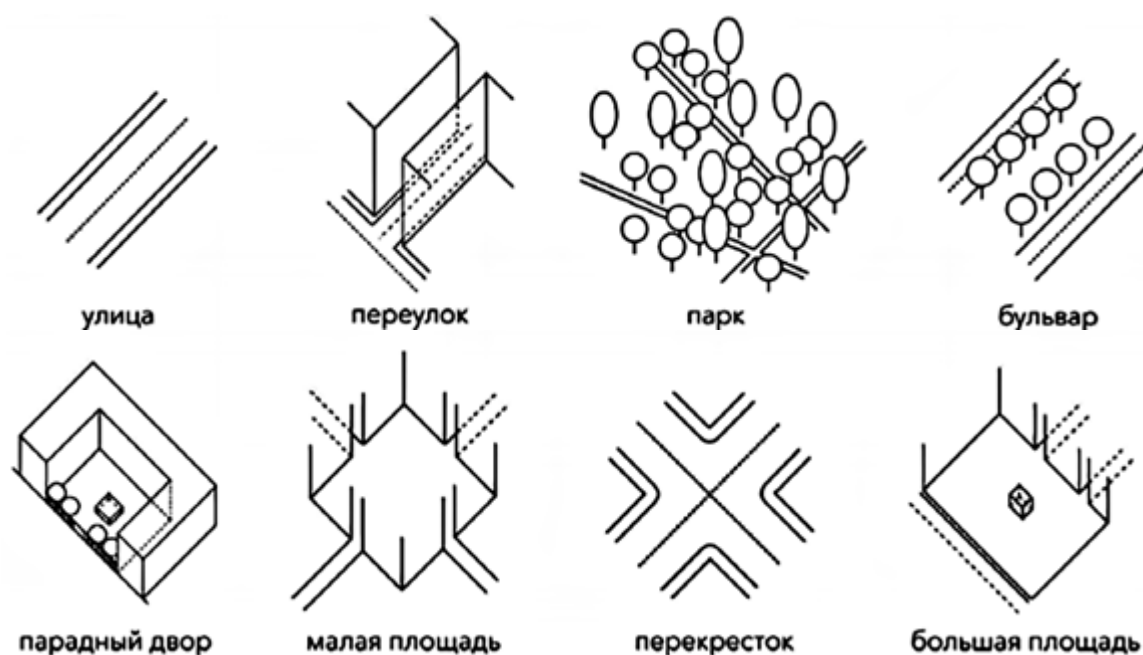
При включении декоративно-прикладного искусства (ДПИ) в виде панно, росписей, рельефов, скульптуры в средовую композицию, важно соблюсти такт, меру, выбрать их наилучшее расположение в пространстве. Чтобы произведения искусства стали элементами ансамбля, автор должен добиться их согласованного сочетания с объектами архитектуры и дизайна, соответствия идеологии места.

Исходя из градостроительной ситуации и проектных задач, выбирается наилучший вариант расположения произведения монументального искусства, организуются несколько точек обзора.

Уникальность произведений монументального декоративно-прикладного искусства в архитектурно-пространственной среде не является субъективным качеством самого объекта искусства, а определяется эмоциональным взаимодействием со зрителем, закономерностями гармонии и взаимосвязи с окружающим пространством.

Фрагменты городской среды как потенциальная среда привнесения монументального искусства и элементов ДПИ. Фрагменты городской среды могут быть представлены как монообъектами, ограниченными территорией и их назначением, так и полиобъектами, содержащими множество монообъектов, объединённых функциональными задачами и пространственной подсистемой. Фрагментам городской среды свойственны разные типы пространственных пустот, но они в большинстве случаев имеют достаточно крупный масштаб и являются основой пространственного (пустотного) каркаса города. Их функционирование неизбежно влияет на использование пустот меньшего масштаба.

Городские пустоты, обобщённо, разделяются на пространства для осуществления движения транспортных и людских потоков (ил. 1) и общественные пространства для отдыха, досуга, встреч и контактов различных групп граждан (ил. 2).

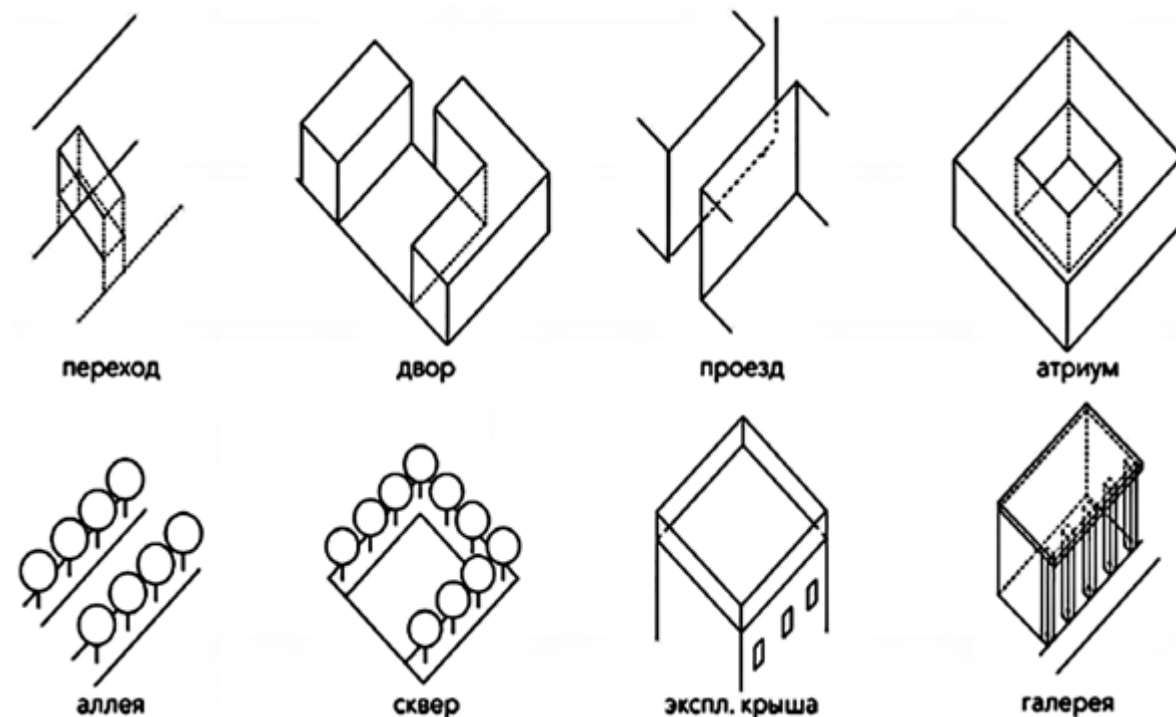


Ил. 1. Примеры пространственных пустот для осуществления движения транспортных и людских потоков

К пространствам для осуществления движения относятся:

- проспекты,
- улицы, переулки,
- перекрёстки,
- проезды к общественным административным и жилым зданиям,

- проезды вдоль аллей и бульваров,
- проезды вдоль набережных,
- проезды вдоль больших и малых площадей, парадных дворов
- транспортная сеть городских и микрорайонных парков, скверов,
- других пространств, предназначенных для проезда, въезда/выезда транспорта.



Ил. 2. Примеры пространственных пустот для отдыха, досуга, встреч и контактов различных групп граждан

К общественным пространствам для отдыха, досуга, встреч и контактов различных групп граждан относятся:

- пешеходные зоны проспектов, улиц, переулков,
- территории, прилегающие к административным, общественным и жилым зданиям,
- пешеходные зоны аллей бульваров и набережных,
- пешеходные зоны больших и малых площадей, парадных дворов,
- дорожная сеть городских и микрорайонных парков, скверов,
- галереи и атриумы,
- переходы и мосты,
- дворы,
- эксплуатируемые кровли,
- другие пространства, предназначенных для прохода, входа/выхода граждан.

Разнообразные типы городских пространств, в зависимости от масштаба и архитектурно-пространственной организации имеют различное художественно-образное содержание.

Художественно-образное содержание городской АПС базируется на функциональной организации пространства, протекающих в нем процессов жизнедеятельности, колоритом среды, историей места.

Художественно-образное содержание городской АПС и задачи синтеза монументального и декоративно-прикладного искусства с архитектурной средой города. Художественно-образное содержание городской архитектурно-пространственной среды формируется:

- синтезом архитектурных объектов,
- ландшафтными элементами,
- объектами дизайна, находящимися в этом месте,
- колоритом среды,
- историей места,
- культурно-историческими событиями, связанными с данным местом,
- произведениями монументального и декоративного искусства, существующими в данном месте и другими компонентами.

Художественно-образное содержание городской среды не должно подавлять или поражать наблюдателя, а способствовать позитивному психологическому настрою, возникновению творческого диалога.

Освоение архитектурно-пространственной среды происходит в процессе её познания и определяется целями и задачами, актуальными на данный момент времени.

Важнейшим компонентом архитектурно-пространственной среды является психологический аспект взаимодействия человека со средой.

Главная цель синтеза архитектуры и искусства – индивидуализация среды, создание её запоминающегося эмоционального образа через присущие им художественные средства.

Задачи синтеза монументального и декоративно-прикладного искусства с архитектурной средой города:

- монументальное и декоративно-прикладное искусство в общественных пространствах должно решаться не как автономное произведение, а только в единстве со всеми формирующими факторами и структурой окружающей среды;
- расположения произведений монументального и декоративно-прикладного искусства должно определяться исходя из градостроительной ситуации и проектных задач;
- при включении декоративно-прикладного искусства в виде панно, росписей, рельефов, скульптуры в средовую композицию важно соблюсти такт, меру, выбрать их наилучшее расположение в пространстве.

«Произведения монументально-декоративного искусства могут оказаться ведущими компонентами городского пространства (разного рода

монументы, скульптуры, декоративные объёмы), «работать» как фрагмент фасада или покрытия планшета (панно, рельефы, орнаментальные композиции)» [3].

Сущность монументального искусства заключена в выражении значительных общественных идеалов и приближении к понятию возвышенного. На современном этапе синтез городской архитектурно-пространственной среды и изобразительного искусства возможен только в совместной работе специалистов различных творческих направлений. Разнообразие художественных задач, связанных с городской средой, обусловлено широким диапазоном средовой проблематики. Проблематика городской среды определяется неразрывным единством фрагментов городских интерьеров, архитектурных и ландшафтных ансамблей, малых архитектурных форм, систем городского благоустройства, систем навигации и колористики города. Архитектор, дизайнер, художник монументального искусства и ДПИ должны совместно организовать живое, эмоционально насыщенное пространство, отвечающее социальным потребностям человека, общедоступного и устойчивого в развитии. Для этого специалистам необходимы образное восприятие предметной среды, развитое чувство средовой атмосферы, контекстуальное композиционное мышление. Совокупность этих качеств определяют инновационные подходы и методы подготовки специалистов в данной области.

Литература

1. *Ethnologue* : Languages of the World : [сайт]. – URL: <https://www.ethnologue.com> (дата обращения: 16.11.2021).
2. Ахмедова, Е. А. Эстетика архитектуры и дизайна : учеб. пособие / Е. А. Ахмедова. – Самара : Самарск. гос. арх. строит. ун-т, 2007. – 432 с.
3. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды / В. Т. Шимко. – Москва : Архитектура-С, 2006. – 384 с.

УДК 747:643.3:75.052

М. Е. Балашов

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Е. В. Исупова

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Особенности декоративных материалов
в монументальной живописи для выполнения дизайн-проекта
и организации предметно-пространственной среды
кухонного помещения**

Статья посвящена исследованию декоративных материалов, используемых для мозаичного дизайна предметно-пространственной среды помещения кухни. Рассматриваются натуральные и необычные материалы в применении обработки стен, пола и потолка в интерьере. В статье подробно описаны несколько типов декоративных материалов, используемых для отделки помещения кухни в настоящее время.

Ключевые слова: интерьер, декоративные материалы, пространственная среда, кухня, помещение

Mikhail E. Balashov

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

Ekaterina V. Isupova

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

**Features of decorative materials in monumental painting
for the implementation of the design project and the organization
of the object-spatial environment of the kitchen**

The article is devoted to the study of decorative materials used for mosaic design of the object-spatial environment of the kitchen. Natural and unusual materials are considered in the application of wall, floor and ceiling processing in the interior. The article describes in detail several types of decorative materials currently used to decorate the kitchen.

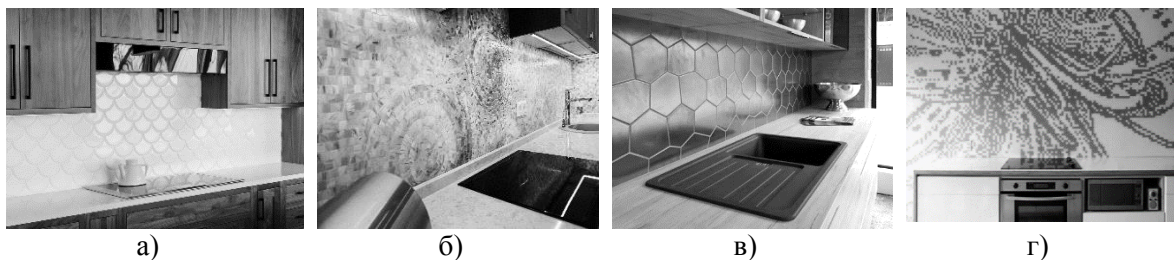
Keywords: interior, decorative materials, spatial environment, kitchen, room

Современная предметно-пространственная среда требует монументально-декоративного осмысления. Пластический язык и материалы должны соответствовать эстетике сегодняшнего дня, вызовам современности, образным решениям, актуальным для искусства XXI в. Сейчас дизайн предоставляет все необходимые возможности для решения поставленных задач. Современные материалы и технологии позволяют средствами дизайна решать монументально-декоративные задачи. Одни из них ориентированы на традиции, другие демонстрируют инновационные подходы к решению таких задач. Дизайнерский подход к решению декоративных задач позволяет обнаружить универсальные подходы к организации интерьерной среды и вариативность решений.

Примеры таких работ позволяют проанализировать предложения декорационных студий и дизайн фирм. Предметно-пространственная среда должна формироваться еще на стадии строительства здания, а со временем может изменяться. Обычно, это происходит стихийно, утрачивая единство эстетического восприятия; проходит время, меняется дизайн и оформление пространства. Дизайн предметной среды со временем перестает отвечать современным требованиям и возложенному на него функциональному назначению.

Использование стандартных многочисленных образцов декоративных материалов предполагает однообразные повторяющиеся формы, равнодушно заполняющие пространство, окружающее человека. В такой тенденции важна активность эстетического подхода. Решение данной проблемы возможно только через системный, комплексный, дизайнерский подход к сложившейся пространственной среде. Эта работа заключается в выявлении особенностей декоративных материалов для выполнения дизайн-проекта кухонного помещения предметно-пространственной среды. Последнюю можно определить, как постоянное окружение потребителя. В процессе его деятельности совокупность природных и искусственных пространств меняется, находясь в постоянном взаимодействии с человеком [1].

Предметная среда создает определенный художественный образ отдельно взятой квартиры/комнаты. Особенно противоречиво взаимоотношение пространственной основы и предметного наполнения – двух взаимообусловленных частей предметной среды. Основа предметно-пространственной среды – более устойчивая часть, чем наполнение, которое всегда в динамике реагирует на изменяющиеся условия потребления. Высокая динамичность современных форм предметного наполнения связана с постоянной сменой: технологий производства, запросов потребителей, моральной амортизацией сложившихся даже недавно предметных систем и комплексов. Предметы не всегда расположены в пределах стола или комнаты, есть более широкое понятие – «предметная среда». Взгляд человека охватывает пространство и разбросанные или размещенные в этом пространстве предметы [2, с. 17]. Сейчас в проектах используют современные «трендовые» материалы. Например, взамен базовых обоев или покраски стен дизайнеры предпочитают использовать мозаику, мелкую керамическую плитку (ил. 1: а, б, в, г.)



Ил. 1. Варианты оформления кухонного фартука мозаикой разной формы:
 а) керамическая мозаика, б) мраморная мозаика,
 в) керамика с бронзовым эффектом, г) узор из мозаики.

Монументально-декоративное искусство неразрывно связано с интерьером, что диктует определенный набор техник исполнения и композиционных приемов для решения поставленных задач и является неотъемлемой частью пространственной среды, от которого во многом зависит образ помещения. Интерьеры несут в себе определенный энергетический заряд предметного эстетического воздействия. При этом формируется эмоциональное состояние находящихся в помещении людей.

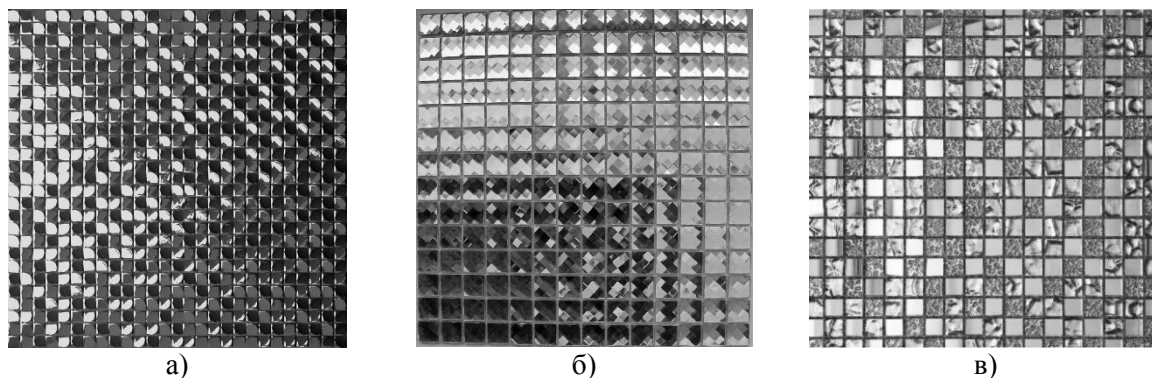
Если взять во внимание быстрое развитие современных технологий в сфере ремонта интерьеров, к художнику-монументалисту предъявляется новый ряд требований. На примерах современных ремонтных работ по изготовлению мозаики в кухонном пространстве можно рассматривать ряд различных вариаций результата этих работ. На иллюстрации 2 представлена декоративная стеклянная мозаика *Eterea* от испанского производителя «*Dune*». Плитка с эффектным дизайном и высококачественными материалами изготовления. Эффектность заключается в непривычном выборе цветовых гамм для оформления мозаик (ил. 2).



Ил. 2. Стеклянная мозаика *Eterea* от испанского производителя «*Dune*»

На первом месте стоит вопрос о создании произведения на века. Фундаментальность уходит на второй план. Главным становится быстрое и доступное решение. Здесь речь идет как о материалах, так и об идее. Интересным и беспроектным решением уже много лет становится мозаика квадратной формы. Она бывает разных размеров. Наиболее распространенный

размер кусочков смальты – 2,5 см. Кусочки смальты собраны в одно полотно, которое крепится к стене при помощи цементного клея; расстояния между смальт заделывают затиркой или штукатуркой, в зависимости от назначения. Существуют многочисленные интерпретации материалов, используемых в данной мозаике: стекло, металл, пластик, керамика, комбинированная техника (ил. 3: а, б, в).

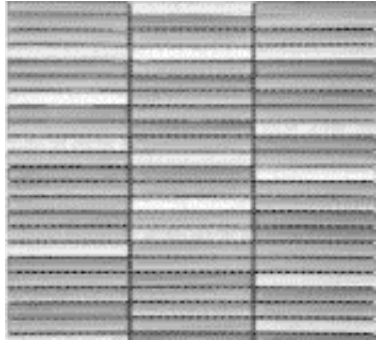


Ил. 3. Варианты полотен смальты квадратной формы
а) смальта металл, б) смальта стекло, в) комбинированная смальта

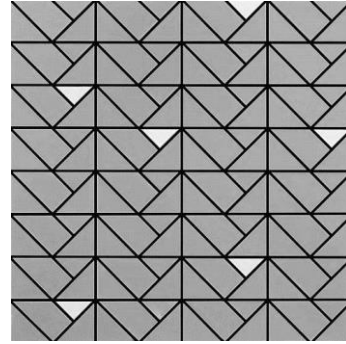
Классические техники, такие как мозаика, витраж, сграффито, гобелен, эмаль, в привычном исполнении постепенно уходят из городской среды. Им на смену приходят новые техники, использующие современные материалы и технологии изготовления. Свою важную роль дизайнер сохраняет только на первоначальном этапе создания идеи, разработки эскизов и контроля за дальнейшим производством. В начале XXI в. стало модным делать мозаику не только в ванной комнате, но и в кухне, и даже в спальне. Здесь интересным вариантом будет форма мозаики прямоугольной формы от бренда *Mozaiqe*. Стекло мозаика; длина таких смальт 10 см, а высота – 2,5. Они отлично вписываются как горизонтально, вытягивая пространство в длину, так и вертикально, зрительно делая помещение выше (ил. 4).

При выборе техники исполнения важную роль играет доступность материалов. В последнее время предпочтение отдается современным материалам, таким как лаки и краски, которые позволяют легко работать на поверхностях разного типа. Это значительно ускоряет процесс создания произведения. Лаки, как и краски, могут быть матовыми и глянцевыми. С помощью использования материалов с различными эффектами можно добиться интересных и необычных фактур. Некоторые современные мозаики и вовсе не требуют покрытия. К таким относится мозаика *Marazzi Eclettica Blue Bronze* от бренда *Marazzi*. Она имеет фактуру под бетон, с цветным колером. В данном случае – синий, с золотыми вставками (ил. 5).

На второе место можно поставить подход к выполнению произведения в материале. Предметно-пространственная среда, которая требует поиска новых пластических решений и методов, претерпевает огромные изменения. Меняются методы и подходы к изображению человека и работе с композицией в целом.



Ил. 4. Мозаика прямоугольной формы от бренда *Mozaiqe*



Ил. 5. Мозаика *Marazzi Eclettica Blue Bronze* от бренда *Marazzi*

Третьим, столь же важным аспектом является изменение способов реализации проектов. Наиболее популярные приемы, которые используют сейчас дизайнеры – это инновационные компьютерные технологии и компьютерная графика.

Сейчас можно с уверенностью говорить о перспективах дальнейшего развития монументальной живописи и о синтезе монументальной живописи и предметно-пространственной среды. В рамках выделенного аспекта особое внимание уделяется оформлению предметной среды, общественных пространств и других общественных сооружений [3].

Пространство кухни может располагаться внутри помещения, а может находиться и под открытым небом, и тогда его соответственно называют открытым пространством. С недавних времен появилась новая английская форма организации питания – кейтеринг. Это отрасль общественного питания, связанная с оказанием услуг на удалённых точках, включающая все предприятия и службы, оказывающие подрядные услуги по организации питания сотрудников компаний и частных лиц в помещении и на выездном обслуживании, а также осуществляющие обслуживание мероприятий различного назначения и розничную продажу готовой кулинарной продукции. Кейтеринг, как правило, любят устраивать под открытым небом в теплое время года [4, 5].

Монументально-декоративное искусство развивается в соответствии с требованиями и запросами времени. С появлением новых технологий, материалов и инструментов художнику-монументалисту необходимо изучать и использовать все доступные возможности в своей практической деятельности. Благодаря этому расширяются возможности для создания гармонирующих с современной архитектурой работ, которые будут дополнять и обогащать ее.

В целом следует признать, что выдающиеся дизайнеры интерьера, архитекторы и архитектурные бюро доказали, что декоративные материалы – это неотъемлемая часть жилого пространства. Концепция использования и применения различных «необычных» для дизайна пространственной среды материалов должна соответствовать запросам потребителя. Современная кон-

цепция дизайна интерьера не обходится без современных декоративных материалов, а, напротив, в некоторых проектах является важной составляющей архитектурного пространства. Эстетические ценности предметно-пространственной среды определены социально-культурологическими проблемами дизайна, критериями эстетической ценности. Взаимосвязь предметно-пространственной среды формируется исходя из образа жизни и быта человека.

Литература

1. *Википедия* : [свободная энциклопедия]: [сайт]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 29.11.2021).

2. *Шайхлисламов, А. Х.* Практическое пособие по дисциплине "Проектирование в дизайне" / А. Х. Шайхлисламов. – Елабуга : АБАК, 2020. – 110 с.

3. *Отдельнов, П.* Храм Преображения Господня в Тушино // Live Journal : [сетевое сообщество]. – URL: <https://pavel-otdelnov.livejournal.com/78450.html#cutid1> (дата обращения: 01.12.2021).

4. *Алмосов, Л. И.* Монументальное искусство как средство организации архитектурно-пространственной среды : о развитии монументального искусства в Ставрополе / Л. И. Алмосов, А. Л. Алмосов // Kant. – 2014. – № 4 (13). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/monumentalnoe-iskusstvo-kak-sredstvo-organizatsii-arhitekturno-prostranstvennoy-sredy-o-razvitiimonumentalnogo-iskusstva-v> (дата обращения: 25.01.2022).

5. *Бурова, Т. Ю.* Формирование дизайн-концепции в рамках курса художественное проектирование интерьера / Т. Ю. Бурова, Д. А. Егоров // Известия КазГАСУ. – 2014. – № 4 (30). – С. 65-69. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-dizayn-kontseptsii-v-ramkah-kursa-hudozhestvennoe-proektirovanie-interiera> (дата обращения: 25.01.2022).

**Советская символика в монументальном искусстве
жилых и общественных зданий соцгородов**

В начале XX в. в Советском Союзе сложились иные, по сравнению с предшествующим периодом, условия для расселения людей. Воодушевленность революционными идеями создала предпосылки для реализации новых условий быта, труда, отдыха. Поселения нового типа, так называемые социалистические города – это путь от утопической идеи города-сада до концептуальных архитектурно-градостроительных проектов начала XX в. Стиль, известный как «сталинский ампир», получает свое название и развитие с начала 1930-х гг. Для стиля характерна монументальность, как правило, представленная богато декорированными фасадами общественных зданий, ведомств и жилых домов рабочего класса и служащих. Общественные зрелищные здания образовывали в центрах советских городов ансамбли, похожие на храмовые. Реализованные замыслы авторов проектов Л. М. Сабсовича и Н. А. Милютин в период индустриализации становятся выполнением заказов партийных функционеров и имеют отношение к утопической идее массового проектирования соцгородов с обобществленным бытом. Архитектурное проектирование этой эпохи начинает отвечать реальным задачам советской идеологии.

Ключевые слова: Н. А. Милютин, советское градостроительство, соцгород, «сталинский ампир», орнамент

Larisa A. Grebennikova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg International Institute of Economics and Law

**Soviet symbols in the monumental art
of residential and public buildings of socialist cities**

At the beginning of the twentieth century, in the Soviet Union, there were other, compared with the previous period, conditions for the resettlement of people. Inspiration with revolutionary ideas created the prerequisites for the implementation of new conditions of life, work, and recreation. Settlements of a new type, the so-called socialist cities, are the path from the utopian idea of a garden city to the conceptual architectural and urban planning projects of the early 20th century. The style known as "Stalin's Empire" got its name and development from the early 1930s. The style is characterized by monumentality, as a rule, repre-

sented by richly decorated facades of public buildings, departments and residential buildings of the working class and employees. Public entertainment buildings formed ensembles similar to temples in the centers of Soviet cities. The realized plans of the authors of the projects L.M. Sabsovich and N.A. Milyutin in the period of industrialization become the fulfillment of orders of party functionaries and are related to the utopian idea of mass design of socialist cities with a socialized way of life. Architectural design begins to meet the real tasks of the Soviet ideology.

Keywords: N.A. Milyutin, Soviet urban planning, sotsgorod, “Stalinist Empire”, ornament

В конце XIX – начале XX в. в архитектурно-градостроительных идеях появились проектные разработки поселений нового типа, так называемые социалистические города. Это был закономерный, но непростой путь от идеи города-сада Э. Говарда, который в 1902 г. выпускает работу, известную под названием «Города-сады будущего». План застройки данного поселения, включавший в свой состав наличие находящегося в центре города-сада, таких зданий как концертный зал, музей, библиотека, больница (кольцо общественных и культурных зданий города) привлек к себе внимание большинства прогрессивных градостроителей. От центра города должны были исходить широкие аллеи и во внешнем кольце – промышленные предприятия. Ширина жилой застройки не должна превышать один километр. Мотивацией была шаговая доступность для живущих на самой окраине людей, которые могли всего за несколько минут дойти до центра. Транспортные коммуникации предполагалось прокладывать вдоль аллей. Планировочные нормативы для проектирования соцгородов были впервые изложены в Инструкции НКВД за № 184 от 28 мая 1928 г. В Инструкции (в чем заключается уникальность) изложено положение о двух концепциях. Первая – это разработка проекта города-сада (автономного самоуправляемого поселения); вторая – соцгорода (поселения при промышленной зоне). Реализованные проекты Л. М. Сабсовича (сотрудник Генплана СССР, известен как участник так называемой «дискуссии о расселении», проходившей в 1929–30 гг., представитель «урбанистов») и Н. А. Милютин (советский архитектор и теоретик градостроительства, в середине 1920-х гг., стал приверженцем конструктивистского направления в архитектуре и сторонником Ле Корбюзье) в период индустриализации становятся уникальным решением, правда, претерпевшим определенную трансформацию. Руководство коммунистической партии выдвинуло лозунги для реализации новых идей в архитектурном проектировании (появляются системы архитектурных ордеров, обильно украшенные советской символикой). Архитектурная и градостроительная культура Советской России 1920–1930-х гг. представляет собой исторический феномен искусственной урбанизации.

В период 1918–1922 годов работали такие великие архитекторы, как братья Веснины, П. А. Голосов, И. В. Жолтовский, В. Н. Семенов, А. В. Щусев и другие. Проекты мастеров этой эпохи отличаются законченностью композиции, комплексностью жилой застройки и благоустройством прилегающей

территории. Концепция расселения в стране социализма предполагала создание «очагов пролетарских ядер», которые будут определять хозяйственно-экономическое и социально-культурное развитие. Примером такого поселения служит поселок Металлострой Ленинградской области, бывший соцгород. Посёлок основан в 1931 году, на основании приказа по Высшему совету народного хозяйства СССР № 367 от 16.06.1931. Первые капитальные жилые постройки начали появляться весной 1932 г. Соцгорода рассредоточились при промышленных зонах в транспортной взаимосвязи с другими городами-спутниками, а также с прилегающими сельскохозяйственными территориями. С позиции размещения функциональных зон будущая территория поселка Металлострой с точки зрения планировки достаточно эргономично складывается при заводской промышленной зоне-заводе ЛЭЗ (Ленинградский электромашиностроительный завод) и научном центре. Научно-производственный комплекс представлен Научно-исследовательским институтом электрофизической аппаратуры имени Д. В. Ефремова (НИИЭФА). Научная база НИИЭФА относится к довоенному времени. В конце 1930-х гг. для исследований в области ядерной физики группа ученых под руководством И. В. Курчатова создавала первый в СССР циклотрон.

Связь увлечения социалистической идеей в стране и профессионализм архитекторов – авторов проектов, нашли отражение в особенностях стиля архитектуры жилых домов, как уникальной монументальной работы. Тенденции «украшательства» становились все более актуальными. Широко использовались системы ордерных элементов, лепнина, орнаментальные мотивы. Появляются барельефы с иллюстративной идеологической символикой – этническими «атрибутами». Комплекс зданий, как правило, проектировался одним архитектором, который работал в едином архитектурно-стилевом решении.

Для послевоенного времени (начало 1950-х гг.) характерны актуальные стилизаторские тенденции, орнаментальная пластика в архитектуре жилых зданий, «архитектурное оформление» фасадов с индивидуальными пластическими закономерностями. Для архитектурного творчества послевоенных лет характерна тенденция преобладания монументальности художественных образов. Это проектирование в формах имитации высокого стиля, с выразительным архитектурным декором, отражающим тематику прославления торжества мира и труда. На фасадах зданий широко использовалась ордерная композиция. Несмотря на прогрессивные строительные материалы и конструкции, а также индустриальные способы монтажа зданий, преобладали архитектурные излишества. Все здания с различной функцией: административной, просветительной, образовательной, культурной, лечебной – проектировались в соответствии с законами симметрии и завершались треугольными фронтонами. Ярким примером архитектуры с применением элементов советской символики, а также аббревиатуры в контексте структурного оформления во фронтальных композициях зданий середины 1950-х гг.

стал поселок Металлострой. Здесь находится место для барельефов с растительным орнаментом; тематических эмблем, рельефных изобразительных аллегорий на тему плодородия и урожая.

Новый имперский стиль проводил в жизнь беспрекословную веру в светлое будущее, в торжество достижений науки и техники, стремление к победе и торжеству коммунизма. Поэтому построение композиции на основе симметрии, ее статичность, применение классических приемов и неотъемлемых атрибутов античных храмов-построек Древней Греции и Римской империи, интерпретация их величия в образах новых, замена архаичных знаков на советскую символику, торжественность и театральность решения – всё это было приметой нового, сталинского ампира. Этот стиль, сформировавшийся в эпоху правления И. В. Сталина, часто определяется как советская монументальная классика. Для этого стиля характерна монументальность и обилие лепнины. Все приемы находят отклик в античной классике и европейской архитектуре. Атрибуты военных доспехов достойно были заменены на предметные и растительные элементы, изображающие и символизирующие изобилие и технические возможности гражданина советского государства. Это и рог изобилия, фрукты и колосья. Сталинский стиль в полной мере реализовал такие орнаментальные элементы, как розетки, аканты, гирлянды, амфоры и цветы. В реализованных барельефах зданий соцгородов чувствуется пафос и мощь созидания, направляющая и убедительная роль человека нового общества.

Характерные для соцгорода (на примере поселка Металлострой) 1950-х гг. орнаменты позиционируют величие (на фасаде жилого дома по Центральной ул.), грацию (на фронтоне Дворца культуры им. Маяковского), отражая богатое воображение в сфере композиции. Розетки, такие элегантные на фасадах французских домов, в оформлении советских зданий приобретают национальные черты и воплощаются, например, в изображении солнца или подсолнуха. Например, без венков и гирлянд не представлен даже фасад здания с хозяйственной функцией. В рисунок композиции вплетаются мотивы различных фруктов, гроздей винограда и его листьев, причудливых лавровых очертаний. Греческие вазы – один из главных мотивов в орнаментах сталинского ампира на фасадах зданий и малых формах, причём разных форм и размеров. Как правило, они наполнены громадными по размеру букетами цветов (роз или пионов), овощами и колосьями. Так, в арке фронтона дворца культуры представлены орнаменты в виде символов искусства, обрамленные лавровыми венцами. Подобные композиции очень часто встречаются на барельефах театральных построек сталинского ампира. Ленточки – это французский предшественник стиля амбир советской эпохи. Без этого элемента не обходится ни одна композиция.

Согласно законам семиотики, во все времена орнамент выполнял функцию оберега. Люди, украшая орнаментом свои жилища, стремились выразить самобытное понимание мира, жизни, красоты и счастья. Архитектура соцгородов – жилых, общественных и промышленных зданий, вклю-

чала знаки трудового энтузиазма и изобилие достижений народного хозяйства. Орнамент был тесно связан с народным творчеством. Опираясь на искусство орнамента Древней Греции, которое в своей стилистике заключало атрибуты жизнеутверждающей силы, новое воплощение в декорировании фасадов создавало иной порядок соразмерности. Для декора этого периода характерно наличие следующих деталей: кессонов на плафонах беседок в сквере и кессонированного потолка с розетками террасной части дворца культуры. Из искусства Древнего Рима были заимствованы растительные мотивы пышных гирлянд, рогов изобилия. Декор усиливал громоздкость зданий. Смена руководства в ноябре 1955 г., объявила борьбу с архитектурными излишествами. Украшения на зданиях начали уничтожаться. Однако время сохранило свидетельства эпохи расцвета грандиозного утопического замысла, и теперь во время реконструкции или реставрации у нас появляется возможность соприкоснуться с работами мастеров советского времени (ил. 1). Авторские композиции орнаментов вызывают все большее восхищение. Невзирая на все породившие их идеологемы произведения искусства, созданные талантливыми художниками, продолжают жить в настоящем, и мы вновь и вновь обращаемся к информации, заключенной в искусстве нашего недавнего прошлого (ил. 2).



Ил. 1 Орнамент «Ваза»



Ил. 2 Орнамент «Гирлянда»

Литература

1. *Милютин, Н. А.* Проблема строительства социалистических городов : основные вопросы рациональной планировки и строительства населенных мест СССР / Н. А. Милютин. – Москва, 1930. – 82 с.

2. *Хан-Магомедов, С. О.* Архитектура советского авангарда. Книга первая : Проблемы формообразования. Мастера и течения / С. О. Хан-Магомедов. – Москва : Стройиздат, 1996. – 709 с.: ил.

УДК 730:725.945(470.332)

Т. В. Рабуш

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Военные мемориалы Вязьмы в пространстве города

Статья посвящена основным военным мемориалам Вязьмы (Смоленская область): это памятник Перновскому полку, памятник «Доблестным предкам», памятник генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову и мемориал советским военнопленным немецкого пересыльного лагеря. Задача статьи – рассмотреть характерные черты этих памятников в их сочетании с ландшафтом малого города; также будет затронута история их создания.

Ключевые слова: Отечественная война 1812 г., Вязьма, военные памятники, Дулаг-184, М. Г. Ефремов, Ржевско-Вяземская операция, Е. Вучетич

Taisiya V. Rabush

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of industrial technologies and design

War memorials of Vyazma in the city space

The article is devoted to the main war memorials in Vyazma (Smolensk region): this is a monument to the Pernovsky regiment, a monument “Valiant ancestors”, a monument to Lieutenant General M.G. Efremov and a memorial to Soviet prisoners of war of the German transit camp Dulag-184. The purpose of the article is to consider the characteristic features of these monuments in their combination with the landscape of a small town; the history of their creation will also be touched upon.

Keywords: Patriotic War of 1812, Vyazma, military monuments, Dulag-184, M. G. Efremov, Rzhev-Vyazemskaya operation, E. Vuchetich

Вязьма является одним из ключевых малых городов в военной истории России последних веков [6] – так, здесь 3 ноября (22 октября по ст. ст.) 1812 г., в конце Отечественной войны 1812 г., состоялось одно из заключительных и победоносных для Российской империи сражений этой войны; в окрестностях города шли упорные бои в ходе Ржевско-Вяземской стратегической наступательной операции 8 января – 20 апреля 1942 гг. В настоящей статье хотелось бы рассмотреть военные памятники города, посвященные этим событиям, и их связь с городским ландшафтом. Здесь же автор отметит, что отдельной работы, посвященной вяземским военным памятникам, не существует, и появление данной публикации призвано восполнить этот пробел. Автором поочередно будут рассматриваться четыре памятника: памятник Перновскому полку, памятник «Доблестным

предкам», памятник генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову и памятник военнопленным пересыльного немецкого концлагеря «Дулаг-184».

О двух первых памятниках из вышеназванных можно подробно прочитать в статье В. Г. Гаврилова, опубликованной в сборнике конференции, проведенной государственным Бородинским военно-историческим музеем-заповедником в 2019 г., где на основе архивных документов автор прослеживает историю их создания [4]. Памятник Перновскому полку (скульптор Н. С. Матвеев), особенно отличившемуся в Вяземском сражении 1812 г., представляет простую и стройную колонну из красного гранита, увенчанную сидящим на полушарии двуглавым бронзовым орлом (ил. 1). Он находится в центре города, рядом с барочной церковью Рождества Богородицы (Богородицкой церковью) XVIII в. постройки, в которой сейчас расположились и, собственно, православная церковь с остатками фресковой росписи, и краеведческий музей; вблизи от памятника на площади также установлена современная стела «Вязьма – город воинской славы». Кстати, сама церковь в начале XX в. тоже была признана храмом-памятником Отечественной войне 1812 г. [2]. Открытие памятника состоялось 22 октября 1912 г., в столетнюю годовщину Отечественной войны 1812 г. и 200-летнюю годовщину Перновского полка. Средства на установку памятника были собраны офицерами полка, офицерами же был учрежден эскиз памятника [4, с. 129].

Второй вяземский памятник, посвященный также Отечественной войне 1812 г. – это памятник «Доблестным предкам», установленный в 1913 г. Если памятник Перновскому полку строг и прост, то композиция «Доблестным предкам» поражает зрителя экспрессией и выразительностью: крупная пирамидальная стела, на которой восседает двуглавый мощный и хищный орел с золотыми коронами на головах и с широко распахнутыми крыльями, рвущий когтями и клювом левой головы французское знамя! (ил. 2). Правая голова орла смотрит на запад, куда убежал разбитый враг. Интересно то, что стела памятника сооружена из природной гранитной глыбы, практически необработанной скульптором. На стеле-постаменте памятника надпись «1812–1912. Доблестным предкам от благодарных потомков. Бои под городом Вязьмой и его окрестностях 15, 16, 17 августа и 22 октября 1812 года» (орфография надписи сохранена). Также на стеле имеется небольшая вставка с надписью из 113-го псалма книги Псалтирь «Не нам, не нам, а имени Твоему», что является прямой отсылкой к православным сюжетам и изображением Всевидящего ока.

Место, где установлена скульптура «Доблестным предкам», сейчас тихое и довольно уединенное, хотя это и центр города: рядом с памятником – здания бывшего женского Аркадиевского монастыря и монастырский же Спасский собор, Спасская башня XVII в. (единственное сооружение, сохранившееся от крепостных стен и башен средневекового вяземского Кремля), а также здание кинотеатра «Победа», выстроенное в стиле советской «сталинской» архитектуры.



Ил. 1. Памятник Перновскому полку
и Богородицкая церковь



Ил. 2. Памятник «Доблестным предкам».
Двуглавый орел

Обе скульптуры, призванные увековечить победу России над Наполеоном, имеют схожую судьбу: они были повержены и разрушены в 1918 г., как «нежелательное» наследие царского режима (а на постаменте памятника «Доблестным предкам» установили бюст Карла Маркса), а уже после Великой Отечественной войны торжественно установлены заново на своих «родных» местах. Памятник Перновскому полку был восстановлен в октябре 1962 г. – в 150-летнюю годовщину Отечественной войны 1812 г.; а «Доблестным предкам» – несколько ранее, в 1959 г., и автором его проекта стал московский архитектор А. Ф. Чадин, восстановивший памятник по сохранившимся рисункам. Как пишет автор уже упоминаемой выше статьи об истории создания и судьбе вяземских памятников в честь Отечественной войны 1812 г. В. Г. Гаврилов: «Таким образом, претерпев многочисленные исторические и административные коллизии, оба памятника в Вязьме, посвященные событиям Отечественной войны 1812 года, восстановлены, находятся на своих местах и по-прежнему свидетельствуют о доблести русских войск» [4, с. 133].

Интересный факт: в Вязьме также был установлен один из первых в России памятник Первой мировой войне (в июне 1916 г.), но его постигла та же участь, что памятник Перновскому полку и скульптуру «Доблестным предкам»: он был демонтирован в годы Гражданской войны и к сожалению, до сих пор так и не восстановлен [5].

На небольшой площади в центре города, в окружении пушистых елей, установлен памятник генерал-лейтенанту Михаилу Григорьевичу Ефремову, командующему 33-й армией Западного фронта [8]. В ходе Ржевско-Вяземской стратегической наступательной операции 1942 г. в апреле 1942 г. штаб и некоторые части 33-й армии попали в окружение [4; 7]. Тяжелораненый генерал трагически погиб (по официальной версии застрелился), не желая попасть в плен [6] – притом, что за ним накануне из Ставки ВГК выслали самолет, на котором М. Г. Ефремов отправил боевые знамена и раненых солдат. Звание Героя России посмертно ему было присвоено только в 1996 г.

Эта скульптура особо примечательна тем, что является одним из ранних творений легендарного советского скульптора Е. В. Вучетича, имя которого не нуждается в представлении [9]; интересно также и то, что она установлена буквально по «горячим следам» Великой Отечественной – в 1946 г. Памятник групповой – доблестный генерал запечатлен в окружении своих бойцов, в обороне. Композиция скульптуры крайне динамична, наполнена движением и энергией, словно исходящими из камня (ил. 3). Со всех четырех сторон памятник выглядит по-разному. У его подножия горит Вечный огонь, а на постаменте выбиты слова «Командиру 33-й армии генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову, героически павшему за город Вязьму 19 апреля 1942 года». И здесь нельзя не процитировать путеводитель по Вязьме: «Бронзовая пятифигурная группа изображает сражающуюся с врагом горстку советских воинов во главе с раненым генералом. Это один из лучших памятников Великой Отечественной войны в стране» [3, с. 8].

И наконец, четвертый военный памятник Вязьмы, заслуживающий, по мнению автора, особого внимания. Он, как и памятник генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову, посвящен событиям Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., но установлен относительно недавно – 21 июня 2014 г., силами Российского Военно-исторического общества; скульптор Салават Александрович Щербаков, автор многочисленных современных военных мемориалов и памятников выдающимся государственным и историческим деятелям (памятник П. А. Столыпину в Москве, памятник воинам-интернационалистам на Поклонной горе, памятник С. П. Королеву в Москве, памятник странам-участницам антигитлеровской коалиции и многие другие).

Тема памятника – советские военнопленные пересыльного немецкого лагеря Дулаг-184 [1]. В отличие от трех вышеупомянутых памятников, эта скульптурная композиция расположена на окраине Вязьмы, в пустынном месте, на углу улиц Репина и Кронштадтской – там, согласно данным историков и поисковиков, захоронены 70–80 тысяч человек из числа погибших военнопленных этого лагеря. Этот мемориал призван внушать скорее чувство скорби и горечи, нежели гордости за героическое военное прошлое страны (в отличие от вяземских памятников Отечественной войне 1812 г. или памятника генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову), поэтому избранное для его установки пустынное место, во-первых, только усиливает горестные чувства и эмоции предполагаемых зрителей; а во-вторых, напрямую связано с местонахождением пересыльного лагеря.

Памятник увековечил группу военнопленных и просто пленных – босоногие и в военной форме, с крестами на шее и со звездочками на груди, в напряженных позах, со связанными руками, в окружении фотокарточек тех, кого не удалось поместить изображенным в полный рост ... (ил. 4). На руках красноармейцев кем-то из посетителей повязаны георгиевские ленточки. Герои мемориала держат огромный развернутый лист с записанным на нем посланием – это текст подлинной записки красноармейца, найденной современным поисковым отрядом. Автор приведет его полностью:

Дорогие русские люди,
Соотечественники,
Не забывайте нас.
Мы, что могли бороться,
боролись с фашистским псом.
Ну, вот пришел конец,
нас захватили в плен раненых.
Истекаем кровью и морят голодом,
издеваются над нами,
гонят нас насильно в Починки.
А что дальше будет, не знаем.
Много народу уже поумирало
От голода и погибли.
Кто найдет эту записку
пускай ее передаст
в любые органы власти,
в сельсовет или в колхоз, или в архив.
Может быть, останутся люди живые
где-нибудь на русской земле.
Не может быть, чтобы эти гады
всех перебили.
Кто после нас будет живой –
пускай помнят,
что люди боролись за свою Родину,
любили ее, как мать.
Мы непобедимы!
Боец Красной Армии

С. М. Крутов
(орфография записки сохранена)



Ил. 3. Памятник генерал-лейтенанту
М. Г. Ефремову



Ил. 4. Памятник советским военнопленным
немецкого пересыльного концлагеря «Дулаг-184»

Таким образом, в относительно небольшой Вязме сосредоточено примечательное количество памятников, посвященных двум знаковым войнам российской истории XIX и XX вв. – Отечественной войне 1812 г. и Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.: не каждый областной центр России может похвастаться таким количеством выдающихся военных мемориалов. Все они представляют отличные примеры не только таланта создавших их скульпторов, но и удачного вписания этих памятников в окружающую городскую среду.

Литература

1. *Ад-184* : советские военнопленные, бывшие узники вяземских «дулагов», вспоминают / сост. Е. А. Иванова. – Москва : Алгоритм, 2017. – 464 с.
2. *Вяземский историко-краеведческий музей* : [официальный сайт]. – URL: <http://vyazma.museum67.ru/> (дата обращения: 27.11.2021).
3. *Вязьма = Vyazma*. – Смоленск : ТМ Дижитал, 2011. – 15 с.
4. *Гаврилов, В. Г.* «Памяти доблестных предков» : история вяземских памятников, посвященных Отечественной войне 1812 года / В. Г. Гаврилов // Отечественная война 1812 года : источники. Памятники. Проблемы : материалы XXII Международной научной конференции. – Москва : Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник, 2019. – С. 128-134.
4. *Капусто, Ю. Б.* Последними дорогами генерала Ефремова : по следам вяземской трагедии 1942 г. / Ю. Б. Капусто. – Москва : Политиздат, 1992. – 286 с.
5. *Комаров, Д. Е.* Первый монумент героям Первой мировой ... / Д. Е. Комаров // Военно-исторический журнал. – 2016. – № 6. – С. 56-57.
6. *Крикунов, В. П.* Загадка гибели генерал-лейтенанта М. Г. Ефремова / В. П. Крикунов // Военно-исторический журнал. – 1990. – № 1. – С. 62-69.
6. *Круглов, А. И.* Смоленщина – надежный щит Отечества / А. И. Круглов // Военно-исторический журнал. – 2002. – № 5. – С. 2-6.
7. *Михеенков, С. Е.* Армия, которую предали : трагедия 33-й армии генерала М. Г. Ефремова : 1941–1942 / С. Е. Михеенков. – Москва : Центрполиграф, 2010. – 351 с.
8. *Нестеров, А. Н.* Честь важнее жизни : подвиг 33-й армии генерала Ефремова / А. Н. Нестеров // Наука молодых : сборник научных статей участников XI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Арзамас, 2018. – С. 519-521.
9. *Нехезина, М. Н.* Русский Микеланджело / М. Н. Нехезина. – Волгоград : Издатель, 2011. – 77 с.

Идеологические программы в монументальной пластике провинциального города

Идеологический нарратив города «пишется» средствами монументального искусства. Актуальная художественная практика скульпторов создаёт образы разных идеологических программ (религиозных, светских, политических, исторических, художественных). Предметом настоящей работы стала монументальная пластика провинциального города, созданная скульпторами современной России. Целью статьи является историко-искусствоведческий анализ городской скульптуры как формы репрезентации идеологических смыслов прошлого и настоящего.

Ключевые слова: идеология, монументальное искусство, городская скульптура, провинциальный город

Olga N. Sudakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Ideological programs in the monumental plastic of a provincial town

The ideological narrative of the city is "written" by means of monumental art. The current artistic practice of sculptors creates images of various ideological programs (religious, secular, political, historical, artistic). The subject of this work was the monumental sculpture of a provincial city created by sculptors. The purpose of the article is an art criticism analysis of urban sculpture as a form of representation of ideological meanings of the past and present.

Keywords: ideology, monumental art, urban sculpture, provincial town

Искусствоведческое исследование пластического искусства провинции, чаще всего, направлено на анализ произведений его малой формы [11], выявлению в пластических образах народных и культовых архетипов этносов конкретного региона России [5, 15], анализ произведений одного или более скульпторов [10] и пр. Перечисленные аспекты, а также наличие корпуса произведений монументальной пластики, актуализируют тему, обозначенную в названии статьи. Отсюда и предметом настоящей работы стала мону-

ментальная скульптура провинциального города Улан-Удэ/Верхнеудинск, созданная скульпторами в постсоветский период, а целью – историко-искусствоведческий анализ формы репрезентации идеологических смыслов прошлого и настоящего России в целом, и культурных идеологем отдельного города, в частности. Материалом для статьи послужили научные, художественные и публицистические тексты, которые в той или иной мере затрагивают заявленную тему, а также сами произведения монументальной пластики.

Осветим некоторые страницы из истории города Удинск/Верхнеудинск/Улан-Удэ. Начало городу было положено отрядами казаков под предводительством Гаврилы Ловцова и Осипа Васильева, которые осуществляли план колонизаторской политики Российского государства в Сибири и на Дальнем Востоке. И как следствие этого, дата основания городского поселения ведётся с момента постройки казаками зимовья на берегу р. Уда – 1666 г., хотя присвоение городского разряда поселению и имени «Удинск» произошло в 1690 г. Новое название «Верхнеудинск» город получит в 1735 г. С этим именем под различными статусами – провинциальный, уездный, окружной он войдёт в XX в. Таким образом, существование в качестве городского поселения на протяжении более двух с половиной веков, по мнению историков-урбанистов, позволило закрепиться в сознании жителей Верхнеудинск понятию «горожанин» и представлению о городском образе жизни [13, с. 41]. Политическая, социальная, культурная модернизация российского государства в результате революционных событий февраля и октября 1917 г., отречения Николая II от престола, новая национальная политика власти Советов, гарантировавшая народам бывшей империи право «на самоопределение вплоть до отделения и образования самостоятельного государства», привели к тому, что русский купеческий окружной город Верхнеудинск стал «инструментом национального строительства», «площадкой для формирования из совокупности партикуляристских бурятских кочевых племён» городской социалистической нации, столицей Бурят-Монгольской автономной советской социалистической республики с новым именем «Улан-Удэ» (1934 г.) [4, с. 74, 78, 86]. В современной России город числится как столица субъекта Российской Федерации республики Бурятия. Более того, в 1990–2010 гг. он имел статус «исторический город России». Через несколько лет республика Бурятия и её столица отметят свой вековой юбилей. В исследованиях историков, осмысляющих события прошлого и текущего столетий, выделяются следующие идеологические результаты: социалистическая система способствовала превращению города в национальную столицу, со всем комплексом политических, административных, промышленно-торговых, образовательных и культурных институций, а демократическая система поддержала национальную республику, которая в качестве источника власти обозначила её многонациональный народ [3, с. 8; 4, с. 90]. Таким образом, отдельные факты из «биографии» города демонстрируют не только изменения его ментального кода, но и намечают исследовательский вектор идеологем культурной политики постсоветской России в монументальной городской скульптуре.

Хронотоп комплекса современной монументальной пластики г. Улан-Удэ имеет временной отрезок – 1998–2021 гг., пространственные локации – площадь, сквер, бульварная зона, городская улица, мост, камерное пространство перед институцией, точка пересечения нескольких транспортных потоков. В жанровом плане она представлена архитектурно-скульптурными, фонтанными и символическими композициями, конными монументами, статуарными формами, многофигурными скульптурами и объектами. Способ «вписывания» скульптуры в городскую среду с позиций архитектурно-пространственной целостности чаще всего локальный. Скульптуры отражают военные, политические и культурные события XX-XXI вв., заслуги отдельных личностей или социальных общностей, предстают в фольклорно-эпических и анималистических образах кочевников Азии, «иронических» и сказочных персонажах. Создателями монументальной пластики являются российские (Вячеслав Бухаев, Матвей Макушкин, Алексей Чебаненко и др.) и бурятские скульпторы (Зандан Дугаров, Александр Миронов, Баир Сундупов, Джейран Уланов, Эрдени Цыденов, Юрий Эрдынеев и др.). Однако, в соответствии с целью статьи, нами будут рассмотрены только те произведения, которые наиболее ярко визуализируют идеологемы: 1) Улан-Удэ – столица субъекта России, 2) этнизация пространства города под девизом «Улан-Удэ – столица Байкальской Азии».

Программное изложение первой культурной идеологемы отражено в документах, принятых Советской республикой в далёком 1918 году, а именно: «Декрет о памятниках Республики», где в одном из пунктов постановления провозглашается задача – «мобилизовать художественные силы» по выработке проектов, знаменующие великие дни социалистической революции; перечень, в котором были прописаны лица, достойные увековечивания в памятниках, бюстах, мемориальных комплексах; список цитат и памятных надписей, рекомендованных для использования на монументах [8, с. 95-96; 12, с. 161]. План монументальной пропаганды в ходе строительства социализма дополнялся новыми темами и героями (Великая отечественная война, всероссийские стройки, героический труд и пр.), но назначение монументального искусства оставалось прежним «воскрешать страницы прошлого в памяти современников, возбуждать гордость за свою Родину и побуждать людей на новые подвиги» [14]. Как показывает анализ монументальной пластики, установленной в демократический период культурно-исторического развития столицы республики, данная установка имеет своё воплощение в городской монументальной пластике.

Доказательством этому служат работы, которые «вкрапляются» в уже сложившуюся городскую среду. В частности, архитектурно-пространственный комплекс площади Славы, в одном из промышленных районов города, складывался на протяжении многих десятилетий. Начало было положено строителями паровозовагоноремонтного завода в тридцатые годы XX века. Индустриализация страны и дискуссии архитекторов детерминировали возведение «соцгородов» вокруг крупных предприятий. В центре такого городка и был создан комплекс с единой планировкой – короткий широкий

бульвар, фонтан, монументальная лестница со 140 ступенями, ведущая к Дворцу культуры (арх. П. Т. Фабристов и Н. А. Шматько, 1934–1938 гг.) и сам дворец. В память о погибших рабочих и служащих локомотивового ремонтного завода в годы Великой Отечественной войны в 1970 г. на площади возводится мемориал в виде двух мраморных пилонов с именами погибших (проект И. С. Разуваева и Студенникова), а позднее между ними возводится постамент со скульптурой солдата, стоящего на одном колене и держащего в руке знамя. Физический износ мемориала и обращения горожан побудили администрацию города включить эту часть комплекса в федеральную программу «Формирование современной городской среды города». Реконструкция 2019–2020 гг. дала возможность вписать в существующее пространство многофигурную композицию «Памятник труженикам тыла и детям войны» (2020, бронза, проект Алексея Чебаненко, Москва). Следует отметить, что проект А. Чебаненко победил в открытом городском конкурсе [7]. Памятник представляет собой четыре реалистично изображенные фигуры, объединённые по гендерному и национальному признаку (славянского типа мужчина и мальчик, восточного – женщина и девочка), но разъединённых в трактовке образов. Если обратиться к работе, представленной на конкурс, то первоначально все четыре фигуры были восточного типа. Изменения претерпели и некоторые детали, а именно, женщину одели в национальный бурятский костюм, заменив городской (кофта, юбка и плащ), и убрали некоторые детали, в частности, лопату и кирку в руках женщины поменяли на грабли, мальчику в руки вложили разводной ключ. Мужская часть в композиции сосредоточена на винте самолёта, а женская как будто позирует для фотографии под газетным заголовком «Родина ждёт твоего героического труда», отсюда и высоко поднятые головы, и направленный вперёд взгляд. Объединяет бронзовые фигуры стела белого цвета. В основании стелы присутствует элемент герба Бурятской АССР, придающий ей статику и объём, а венчает её динамично развивающееся знамя с орденом Отечественной войны. В целом скульптурная композиция передаёт концепт «олицетворять стойкость, мужество и самоотверженность взрослых и детей в тылу», таким образом, продолжая идею самой площади. И конечно же памятник, знаменуя 75-летнюю годовщину победы в Великой Отечественной войне, напоминает или рассказывает современникам о прошлом страны, республики, соцгорода.

Эту культурную идеологию продолжает памятник Константину Константиновичу Рокоссовскому, дважды Герою Советского Союза, скульптора Матвея Макушина и архитектора Вячеслава Бухаева (2020, Санкт-Петербург). Конную бронзовую статую на высоком гранитном постаменте вписали в пространство комплекса «Мемориал Победы», находящегося в центре города. Архитектурно-пространственная композиция мемориального комплекса решена следующим образом. В центре проспекта Победы на площадке, которая выступает вперёд и возвышается над парком в 1967 г. был установлен танк Т-34 с текстом на мемориальной доске «В память о Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Трудящиеся Бурятии – воинам фронто-

викам». В начале нынешнего века панорамную композицию разработали фотографы архитектуры Виталий Пальшин и Баир Этагоров (Улан-Удэ). Машина стала доминантой комплекса, от которой вниз с двух сторон ведёт маршевая лестница к стене, и далее в парк и к проезжей части. Подпорная, облицованная мрамором, стена украшена бронзовыми барельефами и портретами Героев Советского Союза и Героев России (скульптор А. М. Миронов, Улан-Удэ), перед ними горит Вечный огонь. Светодинамические фонтаны в форме звезды и скамеек, обрамляющие пространство фонтана, были включены в комплекс в 2010 г.; через десять лет установили памятник К. К. Рокоссовскому, который расположили на оси танк – фонтан – памятник, между фонтаном и проезжей частью. Место выбирали, как это сегодня принято, посредством онлайн-голосования. В своём интервью автор проекта В. Бухаев обосновал идею, которую он совместно с М. Макушиным воплотил в скульптуре. Создать образ полководца времён гражданской войны, когда К. К. Рокоссовский был командир бурят-монгольской кавалерийской бригады [9]. И как следствие этого, возникает всадник как будто остановивший коня, разгорячённого скачкой, на краю горы, для того, чтобы увидеть картину боя. Силу и смелость полководца авторы скульптуры показывают через то, что всадник держит поводья лишь в одной руке. В проекте в другой он держит нагайку, но по настоянию заказчика она была заменена планшетом. Если простая военная форма, художественная фигура говорят о молодости полководца, то постамент рассказывает о его дальнейшей судьбе. Гладкий красный гранит и белые облака, возносящие всадника до небес, решены в классическом стиле, но грубые камни в нижней части пьедестала и неровность горы, можно интерпретировать как трудности, которые были в жизни легендарного человека. Таким образом, современная монументальная пластика провинциального города, столицы республики визуализирует исторические факты прошлого, переосмысляя их в контексте современных исторических и культурных реалий, создавая знаки памяти.

Корни второй культурной идеологии отчасти обнаруживаются в идее восстановления исторического региона проживания монголов и создания суверенного государства со столицей Верхнеудинск, в процессе сложения в советскую эпоху бурят в самостоятельную нацию (этнос) в рамках республики со столицей Улан-Удэ. Однако реальное воплощение она получила в современной России в русле культурной самоидентификации и воспроизводства «бурятского мира» в контексте с великой центральноазиатской и буддийской цивилизацией, а также её великими культурными героями. С этой позиции город становится своего рода художественной лабораторией, задачи которой десоветизация и децентрализация городского пространства, представление новой роли города в современных реалиях России и Внутренней Азии [4, с. 79; 6, с. 55-56, 57]. Вследствие этого, город начинает мыслиться местной администрацией, городским сообществом и скульпторами как «город с азиатской душой», «восточные ворота России», «столица Байкальской Азии».

Обратимся к художественному материалу, где яркими этническими маркерами стали работы двух бурятских скульпторов Эрдени Цыденова (1934–1985) и Александра Миронова (1963 г. р.). Эрдени Цыденов – первый бурятский профессиональный скульптор-монументалист, получивший художественное образование в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Его дипломной работой была скульптура «Свободная Бурятия» (1966 г.), затем он создал скульптуру в гипсе «Мать Бурятия», но довести проект до реализации в бронзе не успел. Это сделал его ученик Александр Миронов в 2002 г. Перед зрителем предстаёт молодая стройная женщина с восточными чертами лица. В руках она держит хадак (полоска шёлковой ткани), развивающейся на ветру и чашу с молочным напитком. Так у кочевых народов Азии принято встречать гостей. Монументальность скульптуры выражается в её высоте – около 8 м, размахе рук – около 6 м, в простом и лаконичном решении фигуры, отсылающем к скульптурам богов древних цивилизаций. Однако, скульптура не сразу нашла своё место в городском пространстве. Первоначальное её установили на крутом краю возвышенности за Бурятским театром оперы и балета, но позднее перенесли к мосту через р. Селенга, ведущего гостей и жителей столицы со стороны аэропорта в центр города. Как утверждают критики и гости столицы, скульптура нашла своё место в пространстве города, стала его этническим маркером, а также образной частью официального сайта городской администрации [1].

С начала XXI столетия, по мнению искусствоведов, скульпторы-монументалисты активно стали обращаться к этническому и фольклорно-мифологическому материалу кочевников Азии. Легендарные богатыри, сказочные персонажи становятся центральными образами в творчестве скульптора Александра Миронова, работающего до этого в направлении социалистического реализма. Одной из первых его работ в идеологеме неоархаики стала скульптура «Лучник» или «Мерген» (1998, Улан-Удэ), воспевающая этнический образ воина [5, с. 46, 53]. Александра Миронова (1953 г. р.) называют городским скульптором. Отчасти данный факт подтверждает частота встречаемости его работ, установленных во всех районах города. Мы остановимся только на двух. «Гэсэр» – герой одноимённого эпоса монголоязычных народов, воин, колдун, шаман, защитник народа от врагов. Литературная (письменная) бурятская версия эпоса создаётся по заказу советского правительства в предвоенные годы прошлого века. Тысячелетний юбилей «Гэсэриады» отмечали в 1996 г., но герой «заступил в дозор» лишь в 2006 г. По замыслу автора скульптуры эпический богатырь восседает на коне, который стоит на постаменте всеми четырьмя ногами. Всадник с головы до ног облачён в доспехи, вооружен луком со стрелами и копьём. Однако, лук прикреплен к седлу, копьё своим навершием направлено в небо. Таким образом, Гэсэр всем своим видом демонстрирует полное спокойствие и отсутствие врагов. Скульптура поставлена на гранитный пьедестал красного цвета недалеко от места основания Удинского зимовья. По мнению историков, семантика общей композиции памятника состоит в символическом утверждении единого лица столицы, имеющего одновременно русские и бурятские

культурно-исторические черты, так и в маркировании центра этнического пространства [6, с. 60]. Тема Гэсэриады прочитывается в скульптурах, украшающих мост, построенный в городском районе в 2005 г. Богатыри стоят на невысоких постаментах по два с каждой стороны моста. Они как братья-близнецы ничем не отличаются друг от друга, более того они похожи на Гэсэра, но уже пешего. Незначительную динамику статичным фигурам богатырей придают развивающиеся на ветру полы длинного одеяния. В целом, всё та же эмоциональная сдержанность, угловатость форм, демонстрация достоинства, спокойствия и красоты доспехов. Да они являются маркерами бурятской культуры, но они оживляют архитектуру спального района с типовой советской и постсоветской архитектурой.

Из вышесказанного следует, что искусство монументальной пластики способно создавать символическое обновление и переосмысление городского пространства провинциального города. С одной стороны, идеологические программы обеспечивают скульпторов заказами на городские монументы, но с другой, идеологемы этих программ являются стимулом для развития самобытных скульптурных школ республик и краёв России. Скульпторы, работающие в рамках идеологем, стремятся предельно полно раскрывать в своих работах общественное значение того или иного исторического события, учитывая его неразрывную связь с историей России, конкретного региона и города. Историко-искусствоведческий анализ художественного материала отдельного города позволил выявить общие качества российской монументальной пластики в современную эпоху, а также наличие культурно-исторических особенностей, формирующих посредством монументальной пластики отличительный текст культуры города. К современным идеологическим программам, в рамках которой органично переплетаются оба культурных кода города Верхнеудинск/Улан-Удэ – окружной город/столица, следует отнести развитие Байкальской туристической зоны, где идеологема «город культур» задаёт рамку нового восприятия столицы, следовательно, подталкивает скульпторов-монументалистов к поиску новых визуальных образов и созданию новых работ.

Литература

1. Администрация города Улан-Удэ : [официальный сайт]. – URL: <http://www.ulan-ude-eg.ru/> (дата обращения 07.11.2021).

2. Алексеева, Т. Е. Анималистические мотивы в бурятской деревянной скульптуре / Т. Е. Алексеева // Научное наследие И. И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства : мат-лы Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием, посв. 90-летию со дня рождения И. И. Соктоевой (Улан-Удэ, 26–30 июня 2018 г.) / науч. ред. Б. Ц. Гомбоев ; отв. ред. Т. В. Кочева. – Улан-Удэ : БГУ, 2018. – С. 115-121.

3. Базаров, Б. В. К проблеме государственности монгольских народов: судьба бурятской автономии / Б. В. Базаров // Власть. – 2013. – № 8. – С. 4-8.

4. Балдано, М. Н. Городское пространство Верхнеудинска / Улан-Удэ: от уездного города к столице республике / М. Н. Балдано, С. В. Кириченко // Идеи и идеалы. – 2015. – № 2(24). – Т. 1. – С. 74-93.
5. Бороноева, Т. А. Фольклорно-мифологические мотивы в современной скульптуре Бурятии / Т. А. Бороноева // Вестник Бурятского государственного университета. – 2016. – Вып. 5. – С. 46-56.
6. Бреславский, А. С. Постсоветский Улан-Удэ: культурное пространство и образы города (1991-2011 гг.) / А. С. Бреславский. – Улан-Удэ: БГУ, 2012. – 156 с.
7. В Улан-Удэ установили новый памятник труженикам тыла и детям войны // ТАСС : [сайт]. – 2020. – 6 мая. – URL: <https://tass.ru/v-strane/8408081> (дата обращения: 07.11.2021).
8. Декреты Советской власти. Т. II : 17 марта – 10 июля 1918. – Москва : Гос. изд-во полит. лит-ры, 1959 / МГУ : [сайт]. – URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/18-04-12.htm> (дата обращения: 06.11.2021).
9. Интервью с архитектором Вячеславом Бухаевым // Блог Татьяны Никитиной. – URL: <http://blogtn.ru/photo/?func=info&id=7647> (дата обращения: 07.11.2021).
10. Комарова, Н. П. Даши Дамдаков: погружение в архаику / Н. П. Комарова // Научное наследие И. И. Соктовой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства ... – С. 104-110.
11. Лазарева, И. А. Современная бронзовая пластика Бурятии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / И. А. Лазарева. – Улан-Удэ, 2005. – 20 с.
12. Луначарский, А. В. Воспоминания и впечатления / А. В. Луначарский; сост., предисл. и примеч. Н. А. Трифонова. – Москва : Советская Россия, 1968. – 377 с.
13. Паликова, Т. В. Развитие культуры городов Забайкальской области (вторая половина XIX – начало XX в.). – Улан-Удэ : БГУ, 2008. – 260 с.
14. Толстой, В. П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии / В. П. Толстой. – Москва: Изд-во Академии художеств СССР, 1961 // Totalarch : [портал]. – URL: http://ussr.totalarch.com/lenin_monument_propaganda (дата обращения: 06.11.2021).
15. Чирков, В. Ф. Метрополии и провинции: проблемы децентрализации искусства в России: (к постановке проблемы) / В. Ф. Чирков // Научное наследие И. И. Соктовой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства ... – С. 65-72.

УДК 75.052(=161.1)

М. Ю. Ушакова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Мурализм в России: современное монументальное искусство или декоративное оформление городского пространства

В 1920–30-х годах в Мексике утвердилась новая форма публичного высказывания – мурализм, главными темами которого избираются: революция, критика капиталистического общества и империализма, фольклор. В 1980-е годы движение охватило Америку, а вслед за ней и весь мир. Однако, под давлением капиталистического мироустройства, мурализм, изначально критикующий этот уклад, становится на его службу. В настоящее время в России данный феномен не обрел окончательного статуса по ряду причин: власти все еще неохотно предоставляют художникам габаритные площадки для росписи, большинство горожан воспринимают мурал как временное явление, которое в любой момент может быть уничтожено. Помимо этого, на восприятие работ влияет наследие советского монументального искусства, берущего свое начало из традиций мексиканского мурализма, идеи которого противоречат современным тенденциям глобализации.

Ключевые слова: мурализм, мурал, монументальное искусство, город, пространство, уличное искусство

Maria Y. Ushakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

Muralism in Russia: monumental art or decorative design of urban space

In the 1920s and 1930s, muralism as a new form of public expression took root in Mexico. The main themes of Mexican muralism are revolution, criticism of capitalism and imperialism, folklore. In the 1980s, the muralism movement swept America and, after it, the whole world. However, under the pressure of capitalism, muralism, which initially criticizes this kind of structure, begins to serve it. At present, in Russia, muralism has not acquired its final status for a number of reasons: the authorities are still reluctant to provide artists with areas for painting; most local residents perceive the mural as a temporary phenomenon that can be destroyed at any time. In addition, the perception of works is influenced by the legacy of Soviet monumental art, which originates from the traditions of Mexican muralism, the ideas of which contradict modern trends of globalization.

Keywords: muralism, mural, monumental art, city, space, street art

Мурализм как форма политического и социального высказывания возник в Мексике в начале XX века. Основная цель движения заключалась в стремлении объединить страну после гражданской войны. Во всех видах искусства начинают воспевать новых героев Мексики, а художники, также, как и советские авангардисты стремились выйти на улицы, сделать искусство доступным для народа. Мексиканские муралисты оформляли общественные здания фресками из жизни народа, его борьбы, истории страны, а главными темами становятся революция, критика капиталистического общества и империализма, фольклор.

Вскоре новое правительство Мексики перестало давать государственные заказы художникам, и они стали часто приезжать в США, где создавали работы для правительственных учреждений и частных меценатов, зачастую сохраняя в произведениях политическую заостренность.

В США и странах Западной Европы муралы получили свое масштабное распространение в 1980-х годах. Однако основным мотивом их популяризации послужило не культивирование тех или иных общественно значимых идей, а административная борьба против засилья граффити в городе. Кампания по популяризации муралов, постепенно принятая в большинстве крупных мегаполисов, позволила решить проблему, стоящую перед властями на протяжении многих лет. Количество нелегальных граффити было значительно снижено, а молодые художники получили возможность реализовать свой творческий потенциал законным образом.

Впоследствии на идею сотрудничества с муралистами обратили внимание коммерческие компании. Подобная деятельность особенно распространена в Нью-Йорке, где художники располагают большим количеством возможностей заработать благодаря коллаборациям с рекламными агентствами, занимающимися созданием масштабных муралов для известных брендов (компания *Colossal Media*) [2].

В 1970-е–1980-е годы граффити и другие изображения на стенах домов считались признаком упадка, и здания, на которые были нанесены рисунки, снижались в цене. Однако в настоящее время подобные формы творческого самовыражения активно апроприируются властями и девелоперами. Стоимость недвижимости увеличивается, если на ее стене появляется мурал. Ярким примером является работа художника *Kobra*, который создал два мурала в районе Челси: стоимость жилого здания, напротив которого созданы работы, поднялась с 880 тысяч долларов до 2,075 миллиона [4].

Налицо тенденция присвоения уличного стиля, его подрывные качества постепенно нивелируются, а форма, которая раньше представляла собой протест, теперь служит укреплением позиций капиталистического устройства. Муралы поэтапно утрачивают свои монументальные характеристики, что проявляется в отсутствии позитивных социальных и эстетических ценностей, в отказе от стремления к выражению возвышенных и общезначимых идей. Они все чаще приобретают черты декоративности, коммерческого заказа. Мурал украшает здания домов, но зачастую не входит в диалог с элементами архитектуры.

Программная сущность мурала как монументального искусства, призванного участвовать в активном преобразовании действительности, сохранила свои позиции в творчестве советских художников-монументалистов, которые работали в 1960-х–70-х годах. Изначально, после изменения направленности советской архитектуры в сторону массовой застройки, традиционный принцип стилиевой унификации был механически перенесен на типовую архитектуру. В декоре начали преобладать упрощенность форм, геометричность, абстракция как попытки достижения стилистического единства с рационалистическими зданиями. Это привело к тематическому абстрагированию от социальных идей, присущих монументальному искусству, которое должно «возбуждать гражданское чувство, воспитывать новое поколение» [3]. Однако художники быстро осознали, что традиционное понимание синтеза искусств как растворения живописи в архитектурном пространстве является ограниченным. Возникло новое понимание единства как контрастного сопоставления элементов, драматического диалога, «контрапункта различных по своей природе произведений» [7, с. 110]. Монументалисты начали вносить яркие акценты в типовое строительство, очеловечивать современную среду, преодолевать стандартизованность предметного окружения. Вместе с тем, подобная смена оптики помогла вновь внести в творчество художников социальность, идею формирования личности и гражданина посредством художественного образа.

Наиболее красноречиво тенденции в отечественном монументализме выразил Н. Чернышев: «Назначение монументальной живописи не украшать стены, или, вернее, не только украшать. Оно неизмеримо значительнее и сложнее. Не столько украшать, сколько пластически организовывать здание, я бы сказал, его одухотворить, выявить функциональное значение, его социальное содержание, воздействуя на зрителя средствами пластического образа» [1]. Советские художники шли в противоположном от декоративного украшения направлении. Для деятелей пролетарской партии монументальное искусство являлось выражением качеств, противоположных буржуазному индивидуализму [7, с. 7].

В современной России мурал все еще не обрел твердую и однозначную позицию. Его сложно соотносить с традициями советского монументального искусства, так как художники, создающие муралы, гораздо реже взаимодействуют с архитектурным и, далее, городским пространством. М. Л. Терехович на основе выставки «СтритАРХ. От монументальной пропаганды к стрит-арту» говорит о декоративности работ уличных художников: «они [художники] идут по пути примитивного "украшательства", у них не прослеживается серьезного погружения в городскую среду, в ее семантику, в ее структуру, в ее смысловые нагрузки» [5]. Помимо этого, современный мурал не несет социальной и идейной направленности, присущей искусству Советского Союза. Также стоит заметить, что монументальное искусство в СССР выражалось преимущественно в виде мозаичных панно, а живописные работы создавались с помощью темперы. Более долговечные материалы иг-

рали в пользу монументальной направленности искусства. Современные муралисты в своих работах используют синтетические краски, которые требуют обновления примерно через пять лет.

Соотнесение российского мурала с западным декоративным и коммерческим оформлением зданий также не представляется возможным. Наличие крупномасштабного изображения на стенах домов не влияет на стоимость недвижимости в нашей стране. Механизмы, широко распространенные на Западе, где основным заказчиком являются коммерческие бренды и девелоперы, в России развиты слабо. Стратегии развития городского пространства принадлежат в первую очередь государству, которое неохотно предоставляет художникам габаритные площадки для росписи.

У горожан возникает недоверие к любым проявлениям уличного искусства, с которым они связывают и мурализм. Показательной является реакция местных жителей на муралы, выполненные в рамках фестиваля «*Like It Art*», проходившего в 2012 году: «Бесит муральная истерия в Казани! На торцах домов ... какие-то маляры рисуют свои видения, зачастую представляющие плод воспаленного воображения ... Особенно жалко людей, живущих прямо рядом с этим муралом и вынужденных видеть эти малярные творчества постоянно ...» [6]. Отсутствие желания каким-либо образом взаимодействовать с муралами связано также и с политикой городских администраций, по указанию которых закрашиваются даже согласованные муралы. Таким образом, в сознании отечественного зрителя мурал является нелегальным явлением, способным исчезнуть в любой момент. Равно как и государственные структуры, владельцы строительных компаний редко сотрудничают с художниками: создание и содержание муралов является затратным процессом. Стоимость росписи одного квадратного метра составляет примерно 3,5–5 тысяч рублей, и работа требует обновления каждые пять лет. Не получая мгновенную прибыль из подобного вложения, девелоперы не видят в использовании муралов должной перспективы.

Для того, чтобы направить развитие данного вида художественного творчества в более качественное русло, следует учитывать несколько факторов. Во-первых, необходимо наладить сотрудничество с городскими властями, убедить их в том, что художественные муралы могут нести объективную пользу: арт-объекты создают для города позитивную повестку, изменяют его облик при минимальных вложениях. Гомогенная архитектурная среда отрицательно влияет на психофизические процессы, происходящие в человеке. Между тем яркие муралы помогают бороться с серостью и однообразием жилой застройки, создают уникальный облик места, положительно влияют на настроение горожан. Важно отметить, что распространением муралов должны заниматься именно местные органы власти, так как делегирование данной задачи федеральным структурам может привести к потере контакта с уникальным контекстом пространства. В целях получения компетенций в области урбанистики и понимания художественных характеристик муралов, для сотрудников муниципальных органов власти могут быть организованы образовательные курсы.

Помимо этого, городским властям стоит больше сотрудничать с известными уличными художниками. Это повлечет за собой выработку толерантности к муралу у местного населения за счет акцентирования имен авторов в информационном потоке, а качество заказных работ значительно улучшится благодаря повышению их художественных характеристик.

Еще одной положительной тенденцией может стать масштабная организация фестивалей, выходящих за рамки арт-кластеров, которые «схлопывают» внутри себя искусство и не дают ему распространяться в городском пространстве. Внутри фестивалей качественно реализуется художественная составляющая: авторы зачастую сами выбирают сюжет и формат, работают в уникальном для них стиле. Это позволяет не уйти в декоративность.

Вторая задача, требующая решения, заключается в развитии уникальных для российского мурала художественных характеристик. Обращение к традициям советского монументального искусства и их формальное, концептуальное, смысловое переосмысление позволит провести связь между искусством прошлого и настоящего, наладить контакт, насильственно прерванный в конце XX века.

Мурал Покраса Лампаса в Королеве – качественный пример сочетания советской монументальной эстетики, внимания к месту и государственного заказа. В работе художник затрагивает космическую тематику, распространенную в монументальном искусстве СССР, и гармонично комбинирует ее со своим уникальным каллиграфофутуристическим стилем. Серия работ «Счастливый билет», созданная художником Димой Аске на территории Ленинградского вокзала в Москве, представляет собой оригинальное переосмысление традиционной советской мозаики. Художник *Petro* в своем мурале, созданном в городе Невинномысске, использует формальные наработки авангардистов и интегрирует их в конструктивистское здание. Таким образом, обращение к отечественному наследию является продуктивной моделью формирования нового художественного языка муралов в России.

Следует понимать, что для любого человека важно идентифицировать себя с местом, осмыслять окружающее пространство. А место, в свою очередь, способно формировать само представление об идентичности. Поэтому важнейшей задачей художника, работающего с масштабными муралами является пристальное внимание к пространству, его социальному, культурному контексту. Индивидуализированный подход в создании произведения, которое будет существовать на протяжении нескольких лет, и с которым будут взаимодействовать горожане, в данном случае, не совсем корректен. Обращение к городской среде, ее семантике, структуре, к ее смысловым нагрузкам позволяет уйти от нарочитой декоративности и «украшательства» муралов, сохраняет монументальные качества данного вида искусства.

Современный отечественный мурализм все еще находится в стадии своего социального, концептуального и культурного формирования. При помощи представленных выше стратегий развития данного вида искусства можно добиться максимального раскрытия его художественных свойств, ре-

ализуемых в диалоге с отечественной традицией, а также повлиять на количественное и качественное распространение муралов в регионах за счет позитивного к ним отношения у власти и местных жителей.

Литература

1. *Аникина, Н. И.* Иллюзии и реальность : творчество московских монументалистов 70-90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя / Н. И. Аникина. – Екатеринбург : Екатеринбургский художник, 2005. – С. 18.

2. *Граффити* : новый must-have для роскошных зданий // The New Yorker : [сайт]. – URL: <https://www.newyorker.com/business/currency/the-new-must-have-for-luxury-buildings-graffiti> (дата обращения: 26.11.2021).

3. *Епишин, А. С.* Эстетические принципы нового монументализма 1960-х-1970-х годов / А. С. Епишин. – Москва : БуксМАрт, 2016. – С. 10.

4. *Как муралы помогают продавать недвижимость и любить страну* // The Village : [сайт]. – URL: <https://www.the-village.ru/city/abroad/304453-muraly> (дата обращения: 26.11.2021).

5. *Среда. Художник. Время* : монументальное искусство в координатах 2-й половины XX века : материалы Международной научной конференции. Москва, 23-24 сентября 2015 года / под ред. Н. И. Аникиной и А. С. Епишина. – Москва : БуксМАрт, 2016. – С. 151.

6. *Стрит-арт размером с дом* : как муралы меняют жизнь спальных районов Казани // Татар-информ : [сайт]. – URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/strit-art-razmerom-s-dom-kak-muraly-menyayut-zizn-spalnykh-raionov-kazani-5837941> (дата обращения: 26.11.2021).

7. *Толстой, В. П.* Монументальное искусство СССР / В. П. Толстой. – Москва : Советский художник, 1978. – 380 с.

УДК 725.945:730(574.31)

Л. Р. Золотарева

Караганда, Казахстан

Карагандинский университет имени академика Е. А. Букетова

**Монументальное искусство
в городском культурном пространстве Сарыарки**

Архитектурно-пространственная среда выступает как социокультурный идеал деятельности архитекторов, дизайнеров и художников. Монументальное искусство мастерски должно выполнять компенсаторную по отношению к архитектуре функцию, уметь придавать содержательные смыслы, одухотворять архитектурные пространства и объекты. Для монументального творчества Сарыарки характерен синтез различных видов искусства. Пластическими доминантами городской пространственной среды Нур-Султана и Караганды являются памятники как свидетели истории и культуры.

Ключевые слова: монументальное искусство, культурное городское пространство, Сарыарка – Центральный Казахстан

Larisa R. Zolotareva

Karaganda, Kazakhstan

Karaganda State University named after Ye. A. Buketov

**Monumental art
in the urban cultural space of Saryarka**

The architectural and spatial environment acts as a socio-cultural ideal of the activity of architects, designers and artists. Monumental art should masterfully perform a compensatory function in relation to architecture, be able to give meaningful meanings, spiritualize architectural spaces and objects. The monumental work of Saryarka is characterized by the synthesis of various types of art. The plastic dominants of the urban spatial environment of Nur-Sultan and Karaganda are monuments as witnesses of history and culture.

Keywords: monumental art, cultural urban space, Saryarka – Central Kazakhstan

Глобальная проблема, которая стоит сегодня перед архитекторами, дизайнерами и художниками Казахстана, – обновление архитектурно-художественного облика наших городов. Именно творческие Союзы архитекторов, художников, дизайнеров могут обеспечить городам республики социокультурную среду обитания человека, монументальное искусство, современный дизайн. «Город – это плод человеческого творчества ... , мощный образ, действующий на сознание человека», – писал Ле Корбюзье [3, с. 25].

Монументальное искусство в синтезе с архитектурой непосредственно участвует в формировании предметно-пространственной среды, создаваемой людьми для своей жизнедеятельности и тем самым отражающей характер эпохи. Произведения монументального искусства в той или иной мере обладают свойствами «большой формы»; для этого используются такие качества, как масштабность и пропорциональность, гармония частей и целого, общая декоративность композиции, ясность ритмического строя, четкость силуэтов, повышенное звучание цвета. То есть речь идет о комплексном, интегральном явлении. Феномен среды состоит в способности интегрировать не только различные виды монументального искусства под эгидой архитектуры, но гораздо существеннее – интегрировать искусство и жизнь; среда дает программные основания для слияния функционального и художественного. Синтез искусств, сохраняющий актуальность во все эпохи, выступает как компонент среды.

Для монументального искусства характерна синтетическая творческая деятельность. Это касается, в большей степени, мемориальных мест, отмечаемых отдельно стоящими скульптурами, стелами, стенами с рельефами. Экспрессия, эмоциональная насыщенность, ритмическая и графическая выразительность присущи монументу «Павшим героям-карагандинцам в Великой Отечественной войне» (скульпт. Ж. Молдабаев, арх. М. Жандаулетов, 1971), памятнику павшим афганцам «Прерванный полёт» в Парке Победы (скульпт. Н. Новопольцев, арх. Ж. Алтаев, 1984–2009, Караганда).

9 мая 2001 года был открыт в городе Астане (Нур-Султан) Мемориал защитникам Отечества (скульпт. Ю. Баймукашев, арх. Б. Тайталиев, худ. М. Алиакпаров и др.). Центральная фигура монумента – Женщина-Мать как символ подвига и новой жизни и мира, спокойствия, стабильности. Славные батыры охраняют покой Казахстана – Наурызбай, Богенбай, Кабанбай, Джанибек, Карасай, Раимбек и др. Залог стабильности – в единстве, единении всех наций, населяющих Казахстан; именно это обозначает 101 колос, венчающий 40-метровую стелу.

Реквием у лагерного погоста: 31 мая 2003 года, в День памяти жертв политических репрессий, на лагерном кладбище в Спаске, близ Караганды, открылись два памятника бывшим узникам КарЛАГа. Первый из них – Памятный знак «Жертвам репрессий, нашедшим вечное упокоение в казахстанской земле» (худ. М. А. Калкабаев, арх. В. А. Троценко). Идея дома, покинутого семьёй, стала воплощением трагедии многих людей, а шанырак – знаком того, что казахстанская земля дала им всем последний приют. Представление о соборности, как одном из основных понятий национального сознания русского народа, легло в основу мемориального знака «Памяти россиян – жертв сталинских репрессий». Полуразрушенный храм – символ раскола народа в годы тоталитарного режима. Укрепленный под сводом арки колокол – это набат, призывающий народ собраться вместе, чтобы преодолеть общую беду [2].

Пластическими доминантами пространственной среды Караганды являются памятники Нуркенеу Абдирову (ил. 1, 2) (скульпт. А. П. Билык,

Ю. В. Гуммель, заслуженные деятели искусств Казахстана, арх. Л. Е. Воробьев, 1956–1958; реконструкция, 2021), «Шахтерская слава» (скульпт. А. П. Билык, арх. А. Малков, 1967–1974), ставшие весомым вкладом в развитие монументальной скульптуры Центрального Казахстана.



Илл. 1. Билык А., Гуммель Ю. Арх. Воробьев Л. Памятник Герою Советского Союза Н. Абдирову. Фрагмент, 1956 – 1958. Чугун, мрамор; 200 x 130 x 110

Достойное место в городах Сарыарки занимают памятники деятелям литературы и искусства, истории, науки – великому Абаю на площади перед концертным залом «Шалкыма» (скульпт. А. Нартов, арх. Е. Шахиев, 2008), А. С. Пушкину (скульпт. Н. А. Ковальчук, 1999); Г. Фогелеру на площади у немецкого центра «Видергебурд» (скульпт. А. П. Билык, арх. А. Бойков, 1999), Жамбылу (скульпт. Ж. И. Калиев, 2000), бюст Г. Мустафина (скульпт. Т. Ермеков, арх. В. А. Троценко, 2001), бюст Н. В. Гоголя на пересечении Бульвара Мира и улицы Гоголя (скульпт. Н. А. Новопольцев, А. С. Калмаханов, 2004), С. Сейфуллину (скульпт. Б. Абишев, 2008), Бухаржырау перед зданием городского акимата (скульпт. Ж. К. Молдабаев, 2008); К. С. Станиславскому перед Областным русским драматическим театром (скульпт. А. П. Билык, арх. И. Финк-Яремченко, 2009).

Одним из первых к образу кюйши Курмангазы обратился Хакимжан Наурызбаев – первый профессиональный скульптор Казахстана [1]. «Сегодня мы открываем в Астане памятник великому народному композитору Курмангазы, его песням «Сарыарка», что означает Золотая Степь, где сейчас построена столица, известная всему миру. Он является личностью, которая воспела историю, культуру казахов XIX века и всего нашего народа», – сказал Первый Президент Республики Казахстан, Лидер Нации Нурсултан

Назарбаев [5]. Монумент представляет собой вылитую из бронзы скульптурную фигурную композицию в три натуральных величины (ил. 3). Скульптура передает момент создания одного из кюев, которые гремели по всей Великой степи [6, с. 130].



Ил. 3. Молдабаев А. Памятник Курмангазы. Бронза, 2012. Нур-Султан



Ил. 4. Калкабаев М., Троценко В. Кобыз, 2003. Бронза. Караганда

Памятники стоят, пока живут города и цивилизации; они свидетели их истории и культуры.

Синтез искусств в городской среде. Начиная с 1990-х годов, городская среда стала особенно насыщена декоративными скульптурами, которые непосредственно входят в текущую жизнь улиц и площадей: «Евразия» (скульпт. А. Баярлин, 2002); «Кобыз» (ил. 4) (худ. М. Калкабаев, 2003); скульптурная композиция «Девочка на шаре», украшающая купол городского цирка (худ. Е. Айтуаров, 2003, Караганда); «Влюбленные» (скульпт. Е. Толепбай, 2005, Нур-Султан); «Лента Мёбиуса», объединяющая четыре формы: круг, ротонду, арку и юрту (ил. 6) (худ. С. Нарынов).

Создание архитектурно-скульптурных объектов неотделимо от решения специфических архитектурных проблем окружающей среды, будь это крупная и идейно значимая композиция (стела Независимости Республики Казахстан, арх. М. М. Байсбай, 2005), монументально-декоративная композиция «Сүйінші» на площади у Этнопарка (ил. 5) (скульпт. Ж. К. Молдабаев, А. Ж. Молдабаев, арх. Б. Тайталиев, 2001), или более камерные – как памятник Аппаку Байжанову (скульпт. Ю. В. Гуммель, 1990-е). Напомним, что первооткрывателем карагандинского угольного месторождения был пастух Аппак Байжанов, который в 1883 году нашел куски каменного угля в урочище Караганды.



Ил. 5. Молдабаев Ж., Молдабаев А.
Суйініі. Фрагмент, 2002. Бронза.
Караганда



Ил. 6. Нарынов С. Лента Мёбиуса. Нур-Султан

Социокультурные, а не только художественные программы, должны стать основной жизнестроительной миссии архитекторов и художников-монументалистов.

В монументальном искусстве работают практически все художники, выполнившие рельефы, красочные мозаики, росписи и панно, витражи, керамические украшения, декоративные композиции в экстерьерах и интерьерах общественных сооружений: мозаики на торцовых стенах 9-этажных жилых домов по проспекту Н. Абдирова: «Семья» («Счастье») (худ. Н. Утробин, 1968), «Космонавт» (худ. В. Н. Крылов, 1968), «Искусство принадлежит народу» (худ. Н. Григорян, 1968); мозаика «Человеку-созидателю» на здании по проспекту Бухар-жырау (худ. Н. Тутеволь, 1959–1960), витражи в интерьере здания Карагандинской государственной медицинской академии (худ. П. П. Кишкис, 1992); декоративная композиция «Музы» в фойе театра музыкальной комедии (скульпт. Ю. В. Гуммель, арх. А. В. Титарев, 1984); «Праздник шахтёров» во Дворце культуры Нового Майкудука (худ. П. П. Кишкис, 1985) и другие.

Традиционные рельефы на фасадных плоскостях зданий, чтобы держать пространство, нуждаются в настоящее время в полихромии, в сочетании с мозаичными панно, со свободно стоящими скульптурами. В последнее время повышается интерес к мозаике, интарсии и витражу, перед которыми открываются новые перспективы и темы.

В связи с обновлением генеральных планов застройки Нур-Султана и Караганды возникает насущная необходимость в современном художественном оформлении улиц, площадей, общественных и культурных центров. Мастера стремятся к созданию архитектурно-художественных комплексов, эстетизации окружающей среды, и в этом монументально-пластическом ансамбле художник, скульптор и архитектор выступают равноправными соавторами.

По своей природе монументальное искусство общечеловечно, в чем можно убедиться, сравнивая, как выглядят города разных стран и континентов, но оно имеет и яркие национальные особенности, поскольку пользуется символами, исторически сложившимися понятиями и образами, свойственными этнокультурам. Таким символом для столицы Казахстана явился фантастический Байтерек, в котором живет легендарный дух независимых кочевников. Байтерек уникален, не имеет аналогов в мире (97 метров). Впечатляет золотой шар (диаметром 22 метра), восходящий к геодезическому куполу Б. Фуллера (арх. Акмурза Рустамбеков, художники и дизайнеры компании «Астана-Жарнама») [4]. Международная Ассоциация Союза Архитекторов присудила монументу «Астана-Байтерек» высший знак отличия – Гран-при как лучшему проекту 2002 года среди стран Содружества.

Литература

1. *Золотарева, Л. Р.* Образ Курмангазы в живописи, графике, пластике / Л. Р. Золотарева. – Караганда: КарГУ, 2018. – 19 с. : ил.
2. *Золотарева, Л. Р.* История искусств Казахстана / Л. Р. Золотарева. – Караганда : КарГУ, 2000. – 332 с. : ил.
3. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / пер. с фр.; под ред. К. Т. Топуридзе. – Москва : Прогресс, 1977. – 303 с. : ил.
4. *Назарбаев, Н. А.* В сердце Евразии / Н. А. Назарбаев. – Алматы : Атамұра, 2005. – 192 с. : ил.
5. *Сегодня Глава государства Нурсултан Назарбаев принял участие в церемонии открытия памятника великому казахскому народному композитору и музыканту Курмангазы* // Официальный сайт Президента Республики Казахстан. – URL: https://www.akorda.kz/ru/events/astana_kazakhstan/participation_in_events/segodnya-glava-gosudarstva-nursultan-nazarbaev-prinyal-uchastie-v-tseremonii-otkrytiya-ramyatnika-velikomu-kazakh_1341475869 (дата обращения: 12.12.21).
6. *Казахское искусство* : в 5 томах. – Алматы: Елнұр, 2013. – Т. 2 : Скульптура : монументально-декоративное искусство. – 176 с.

УДК 72.04(574-25)

А. С. Наурызбаева

Алматы, Казахстан

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

Пластика художественного языка облика жилой архитектуры Алматы

Статья рассматривает наружные элементы фасада архитектурных объектов как объемно-пространственный художественный текст, имеющий историко-культурную значимость для города Алматы. Современная городская среда культурного и финансового центра Казахстана сформирована благодаря строениям разных исторических периодов, которые оставили осязаемый след на его архитектуре. Резной декор фасада, плавные линии объемных форм, интерпретация культуры с помощью художественного языка – всё это аккумулируется в жилом фонде «Города яблок».

Ключевые слова: архитектура Алматы, пластика фасада, синтез монументального искусства, орнамент

Ainash S. Nauryzbayeva

Almaty, Kazakhstan

T. Zhurgenov Kazakh national academy of arts

Plasticity of the artistic language of the image of residential architecture of Almaty

The article considers the exterior elements of the facade of architectural objects as a three-dimensional artistic text having historical and cultural significance for the city of Almaty. The modern urban environment of the cultural and financial center of Kazakhstan was forming thanks to the buildings of different historical periods, which left a tangible mark on its architecture. Carved facade decor, smooth lines of three-dimensional forms, interpretation of culture with the help of artistic language, all this accumulates in the housing stock of the "City of apples".

Keywords: architecture of Almaty, plasticity facade, synthesis of monumental art, ornament

Алматы – город современный. Открывая свое пространство всему новому и технологическому, он бережно хранит культурный фонд и чтит традиции древности. Такой стратегический подход в формировании городской среды помогает будущему поколению увидеть многоликость архитектуры города.

Жилая архитектура Алматы богата декоративными элементами, выработанными на материалах, отражающих материально-культурные и истори-

ческие ценности народа. Используемые в строительстве природные материалы и конструкции начала XX в. стали основой малоэтажной архитектуры Верного (первое название города Алматы). Как указывают С. А. Донченко и К. И. Самойлов в эволюции архитектурного облика города Алматы используется «так называемый «национально-фантазийный стиль», призванный отражать национальные черты» [1, с. 50]. Подобный стилистический прием дал возможность оформлять внешний облик зданий, в котором аккумулируются историческая полнота событий минувших дней, художественный канон объемно-пространственного объекта, смысловой подтекст культурной ценности и не только.

Орнаментальное искусство всегда играло особенную роль для казахского народа. Это его второй язык. Средство общения и способ передачи информации. Ю. Я. Герчук же указывает на то, что «в художественном облике вещи орнамент может подчиняться или господствовать, и сама возможность по-разному установить его соотношение с формой придает этому отношению напряженность, делает его носителем определенного содержания, выражением стиля» [2, с. 253].

Таким образом, с помощью синтеза архитектурно-пространственного объекта и декоративности орнаментального искусства можно создать образ целой эпохи.

Архитектурный облик города Алматы (предыдущее название Алма-Ата) в середине XX в. меняет облик в сторону монументальности и помпезности. «Элитарные дома», как их еще называли, имели не только роскошный интерьер, но и богато орнаментированный внешний вид. Свойственная местному искусству эклектичность, мягкость отдельных элементов декора, чередование величественных классических ордеров с узорами среднеазиатского искусства нашли отражение в организации фасадов жилых зданий 1950-х гг. Подобный стиль «маркировал» культурный код обозначенного периода.

Жилая архитектура по своему внешнему оформлению ничуть не уступала административно-общественным комплексам, которые демонстрировали свою торжественную мощь. Строительно-конструктивные элементы жилища, установленные по углам, существенно отступали от поверхности стен, создавая резкий контраст ровной вертикали фасада. Небольшие оконные проемы четко располагались по заданному формату фасада, тогда как балконы и верхний кант-карниз, обрамлявший весь периметр жилого объекта, богато орнаментировался лепными элементами. Движение солнца в течении дня позволяло гипсовым элементам карниза и резным формам, обрамлявшим балкон с двух сторон, создавать игру светотени. Чередование выступающих и вогнутых мелких элементов декора верхнего канта позволяло им ритмично переливаться, добавляя глубину и насыщенность однообразным объемам. Нижний ярус в виде подпорных форм придает массивность и чувство устойчивости достаточно широко выступающему карнизу. Его также сменяют мелкие пластичные элементы, усиливая игру светотеневых эффектов.

Балконные выступы с пилястрами на фасаде были не столько большими, сколько монументально-декоративными. По обе стороны балкон имел закрытые вертикальные части, которые поддерживали арку в виде лепестка. Резной декор боковых ограждающих частей балкона начинался с самого пола и упирался в арочный свод. Немного геометризованный растительный орнамент придает легкость тяжелым монументальным конструкциям. Верхний козырек-перекрытие балкона тоже поддерживается узорным элементом. Полукруглая розетка, чуть утопленная в глубину, завершает композиционную идею архитектурного объекта. Именно узор, вырезанный насквозь, и мягкие растительные линии смягчают торжественную монументальность классических вставок, придают жилому дому теплоту, свойственную эстетике восточного региона (ил. 1, 2).



Ил. 1, 2. Фрагменты внешних декоративных элементов жилой архитектуры.
(Фото Алены Шаяхметовой)

С начала 1960-х гг. в Алматы начинают строительство жилых и административных зданий без включения декоративно-монументальных излишеств. Архитектура начинает «работать» самостоятельно. Такие стили как «неоконструктивизм» и «советский модернизм» стали находить все больше возможности для реализации интересных объемно-пространственных идей.

Отказ от избыточных внешних украшений и оштукатуренного цветного фасада, несомненно, изменил визуальную оценку архитектуры. На смену ему пришли строительные материалы, которые имели свои специфические характеристики. Бетонные панели, ячеистые плиты и шершавые поверхности ограждающих плоскостей сформировали новый облик жилой среды.

Панельные дома монохромные по цвету и форме помогали решать жилищные проблемы местного населения, тогда как внешний их облик существенно начал страдать. Именно в тот период включение незначительных объемов и рельефных перепадов на отдельных конструкциях (ограждения балконов, глухие торцевые фасады) дали новое развитие художественным проявлениям монументального искусства (ил. 3–7).



Ил. 3–7. Фрагменты внешних декоративных элементов жилой архитектуры 1960–90-х гг.
(фото слева – Филиппа Мойзера, справа – автора статьи).

Богатая национальная культура казахского народа и ее всепроникающая декоративность не могла обойти стороной архитектурный облик своего центрального мегаполиса. Отказ от массивных классических элементов не означал полного разрыва с искусством. Смена политических воззрений поставила перед архитекторами новые задачи, решение которых ввело в язык монументального искусства своеобразную пластику художественного диалога.

Монотонные бетонные коробки жилых домов теперь имели более прямолинейную четко читаемую форму. Объемы выступающих балконов также монолитно поддерживают идею строгости. Однако именно поверхность балконных ограждений в тот период становится пространством осуществления художественно-культурных фантазий. Наложение незначительных объемов и выцарапанных орнаментальных мотивов отчасти возвращали архитектуре Алма-Аты своеобразие облика среднеазиатского жилища.

Изначальная идея подобных декоративных вставок, возможно, заключалась в решении проблемы визуальной однородности и простоты фасада, потому как существенной пользы от них не было. Симметричные растительные мотивы, солярные и геометрические знаки в цвете и без располагались по всей поверхности балконного ограждения. Подобное художественное творчество сглаживало суровый внешний вид бетона.

По мнению немецкого архитектора Филиппа Мойзера, «архитектура всегда была инструментом политических изменений» [3]. Это говорит нам о том, что смена воззрений непременно будет трансформировать ваше предметно-объемно-пространственное окружение, которое, в свою очередь, также будет существенно влиять на восприятие окружающей действительности. Жилую архитектуру города Алматы и ее художественно-монументальный язык удалось насытить эстетикой декоративных элементов и пла-

стикой национальных мотивов. Тем не менее, существует опасность потерять то историческое наследие советского периода, которое обеспечивает рост не только городу Алматы, но и всему Центрально-Азиатскому региону, поскольку как «казахи, в недавнем прошлом номады, полностью включились в новую для них культурную среду и являются сейчас носителями уже иного менталитета, лишь на генном уровне неся номадические коды сознания» [4, с. 47].

Литература

1. *Донченко, С. А.* Архитектура трёх исторически сложившихся городов – столиц Казахстана / С. А. Донченко, К. И. Самойлов // Наука и образование сегодня. – 2020. – № 11 (58). – С. 49-52. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-tryoh-istoricheski-slozhivshihsyagorodov-stolits-kazahstana> (дата обращения: 10.12.2021).

2. *Герчук, Ю. Я.* Что такое орнамент? / Ю. Я. Герчук. – Москва : Галарт, 1998. – 328 с.

3. *Ахматова, З.* Филипп Мойзер, немецкий архитектор: «Архитектура всегда была инструментом политических изменений» // Власть : интернет-журнал со своим мнением : [сайт]. – URL: <https://vlast.kz/gorod/22672-filipp-mojzer-nemeckij-arhitektora-rhitektura-vsegda-byla-instrumentom-politiceskih-izmenenij.html> (дата обращения: 29.11.2021).

4. *Труспекова, Х. Х.* Архитектура Алматы и вопросы идентичности / Х. Х. Труспекова // Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал. – 2016. – Том 1, № 3. – С. 37-48. – URL: <https://cajas.kz/journal/article/view/82> (дата обращения: 29.11.2021).

**Проблема интеграции зрителя и пространства
подземной галереи Ленбаххауса в световую инсталляцию
«Без названия (для Ксении)» Дэна Флавина**

В световой инсталляции Дэна Флавина «Без названия (для Ксении)» единственными компонентами инсталляции являются источники света, пространство и зритель. Всепоглощающий свет рассеивается, делая частью инсталляции такие архитектурные элементы, которые обычно не имеют значения. Зритель, попадая в пространство, активно вмешивается в него, отбрасывая свою тень, и тоже становится частью инсталляции. Интегрируя пространство и зрителя в свою работу, Флавин тем самым изменяет традиционный музейный опыт экспозиции.

Ключевые слова: минимализм, световое искусство, свет, пространство, восприятие

Yulia A. Tarnovskaya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University

**The problem of integrating the viewer and the space
of the underground gallery of the Lenbachhaus into the light installation
«Untitled (for Ksenija)» by Dan Flavin**

In the light installation «Untitled (for Ksenija)» by Dan Flavin, the light sources, space and viewer are the only elements of the installation. The all-absorbing light spreads out and makes architectural elements that usually do not matter become part of the piece. The viewer also becomes part of it once he intervenes in installation space, casting his shadow on the walls and floor. By integrating the space and the viewer into the installation, Flavin thereby changes the traditional museum experience of the exposition.

Keywords: minimalism, light art, light, space, perception

Американский художник Дэн Флавин является одним из наиболее важных представителей минимализма. Основной подход этого художественного движения заключается в радикальном сведении изобразительных средств к простым структурам геометрических форм. В своей формальной ясности произведения всегда отсылают к своему пространственному окружению. В результате восприятие зрителя и его отношение к пространству становятся неотъемлемой частью художественного произведения.

Дэн Флавин использовал в качестве главного материала своего нематериального творчества исключительно неоновые и люминесцентные трубки, дающие рассеянный свет, не в виде дополнения, а сами по себе, как реди-мейды в течение более, чем трех десятилетий, начиная с 1961 года и до конца своей жизни в 1996 году.

Искусство Флавина растворяется в лучах света, заливая цветом пространство. Цветной свет одновременно и насыщает пространство, и поглощает его и окружающую архитектуру. Этот свет всепроникающий и безграничный, он интегрирует в себя и пространство, и зрителя целиком.

В его творчестве свет обладает и физической, и духовной категориями. Так как единственными объектами его работ являются световые лампы и их свечение, то можно сказать, что искусство Флавина – синтез материального, физического и эфемерного, духовного, метафизического.

Работы Флавина влияют на восприятие зрителя, интегрируя его в произведение искусства и трансформируя окружающую архитектуру. В световых инсталляциях взаимодействуют три компонента и активно дополняются друг другом: объект, пространство и средство просмотра.

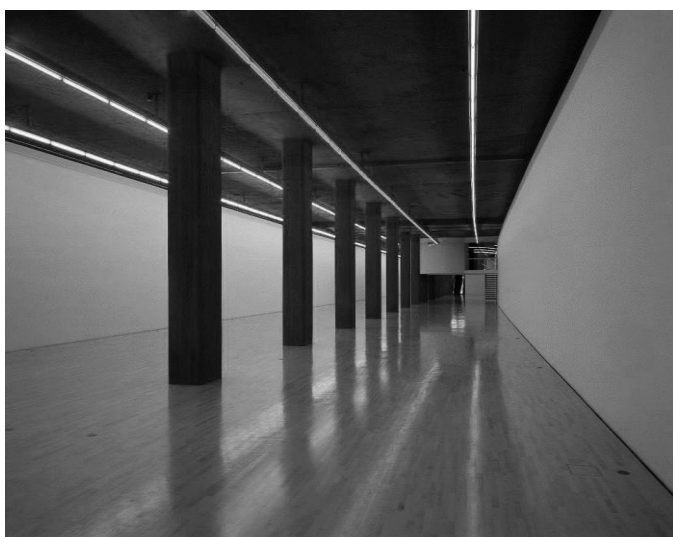
В основном, свои произведения Флавин проектировал для определенных конкретных помещений. Таким образом, специфика работы Флавина проистекает из его связей с неким физическим местоположением; его искусство часто является предметно-ориентированным или сайт-специфичным.

Инсталляция «Без названия (для Ксении)» (ил. 1) была создана для открытия выставки Мюнхенского Кунстбау в Государственной галерее им. Ленбаххауса весной 1994 года. При строительстве станции метро *Königsplatz* по техническим соображениям было создано пустое пространство между уровнем улицы и фактическим железнодорожным вокзалом. Это помещение долго оставалось пустым, пока его не выкупила галерея Ленбаххауса [2]. По типу конструкции следующее помещение выглядит как обычная станция метро: длинное узкое пространство, которое разделено на два прохода восемнадцатью центральными опорами. Из-за небольшой кривизны комнаты восточная стена слегка выпуклая, а западная стена, слегка вогнутая [2]. Благодаря реконструкции архитектора Уве Кисслера с минимальными изменениями пространства в Ленбаххаусе появилась обширная подземная галерея.

В качестве своей инсталляции в Кунстбау Флавин использовал четыре световые дорожки, идущие вдоль потолка, для установки зеленых, синих, желтых и розовых люминесцентных ламп. Художник протянул световые линии, состоящие из стандартных 120-сантиметровых флуоресцентных трубок, по всей длине помещения (110 м).

Флавин практически ничего не добавил к этому выставочному пространству, потому что световые рейки изначально были там установлены. По сути, художник добавил только цвет. Вмешательство было чрезвычайно минимизировано, но, тем не менее, эффект от цветного света был сложным и захватывающим: все пространство погрузилось в цвет, включая стены, пандус, колонны, круглую встроенную комнату и пол, который также отражает полосы от потолка.

Дэн Флавин выбрал два основных и два дополнительных цвета аддитивной теории цвета: зеленый и синий, розовый и желтый соответственно. Зеленый и синий находятся на западе, розовый и желтый на востоке. Комбинация этих четырех цветов часто встречается в творчестве Флавина, например, в работе 1964 года «Без названия (Анри Матиссу)» (ил. 2), которая состоит из четырех трубок, расположенных рядом, каждая размером в восемь футов. Последовательность цветов слева направо: розовый, желтый, синий, зеленый. Розовые и зеленые – с внешней стороны, желтые и синие – с внутренней. Желтый – рядом с розовым, синий – рядом с зеленым. В такой же комбинации расположены цвета и в «Без названия (для Ксении)».



Ил. 1. Д. Флавин. Без названия (для Ксении), 1994 г.



Ил. 2. Д. Флавин. Без названия (для Анри Матисса), 1964 г.

По словам Марианны Стокебранд, у каждого цвета есть свои особенности освещения, которые Флавин, естественно, открыл для себя и использовал для большего светового эффекта в своих инсталляциях. Стокебранд подмечает, что, например, желтый цвет интенсивен, но его охват невелик, в то время как зеленый, розовый и синий проецируют свет на большие расстояния, но сами лампы кажутся бледными. Значение этих четырех цветов сравнительно сходно, в то время как красный и различные оттенки белого цвета заметно различаются и сложно сочетаются с другими цветами. Поэтому Флавин в своих работах обычно оставлял белый цвет отдельно, либо в сочетании с другими оттенками белого. С остальными четырьмя цветами, розовым, желтым, синим и зеленым, Флавин развил самые тонкие переходы в освещении [3].

Инсталляция «Без названия (для Ксении)», пустая комната, погруженная в разные цвета, открывается посетителю издалека, из метро, когда тот еще не находится в выставочной зоне. Пространство подземной галереи разделяется бетонными колоннами на два прохода, и две неосязаемые световые атмосферы рифмуют это деление. Восточная часть пространства освещается

зеленым и синим светом, создавая холодную атмосферу, западная – смесью желтого и розового, теплых цветов. Таким образом художник подчеркивает два прохода архитектуры делением на теплую и холодную зоны. Как только посетитель входит в пространство, он сначала оказывается в зеленой атмосфере и таким образом интегрируется в произведение искусства.

В зависимости от точки, где посетитель находится, он может определить различные эффекты освещения как для архитектуры, так и для ее визуального восприятия. Например, если посетитель находился в западном пролете и обратил свое внимание на выпуклую восточную стену, можно было бы определить конкретные горизонтальные цветовые области. Под потолком была узкая полоса интенсивно зеленого цвета. Цветовое поле ниже изменялось с бирюзового на очень нежный синий, затем на сине-пурпурный и, наконец, на светло-розовый. Горизонтальные цветовые зоны не могли быть точно разграничены и перетекали друг в друга так деликатно, как художник едва ли может сделать это на картине [2].

То же самое происходит, если смотреть и на другие части инсталляции. Интересно заметить, что чем дольше всматриваешься, тем больше видишь. Однородная субстанция света, которая поначалу воспринимается как нечто абсолютно единое, начинает разделяться на несколько цветных зон.

Мюнхенская инсталляция Фламина богата на различные световые эффекты, которые меняются в зависимости от изменения местоположения зрителя внутри этой инсталляции. Также эти эффекты зависят и от возникающих оптических иллюзий. «Например, если посетитель находился в зеленой зоне и смотрел на розовый свет, этот розовый казался ему ярче и интенсивнее, чем все остальные цвета; также действовало и наоборот – в розовой зоне глаз создавал дополнительный зеленый цвет как одновременный контраст, все зеленые тона выглядели более интенсивными, а розовые – более слабыми» [3]. Помимо прочего, световые эффекты также зависят и от времени пребывания посетителя в этом пространстве: со временем глаз адаптируется к освещению и интенсивность всех цветов становится все слабее и слабее.

Однако, не только освещенные цветным светом архитектурные элементы, но и зритель сам по себе тоже является частью инсталляции. Попадая в пространство, посетитель активно вмешивается в него, отбрасывая свою тень на стены и пол. Кожа и одежда тоже окрашиваются светом. Инсталляция «Без названия (для Ксении)» никогда не является законченной, она не имеет конечной версии. Инсталляция вечно переменчива и подвижна, как и сам свет.

Роль зрителя меняется по отношению к объекту. Он уже не просто сторонний наблюдатель, который просто останавливается, чтобы посмотреть и пойти дальше, или, может, который просто проходит мимо, даже не обращая внимания на объект. Зритель, попадая в пространство, освещаемое инсталляцией Фламина, тоже освещается, словно выступающий на сцене «невольный актер по режиссерской воле» [2].

Мюнхенская инсталляция «Без названия (для Ксении)» объединяет пространство, в котором она находится, посредством конструкции ламп и

света, изливающегося в окружающую среду, превращая архитектуру в художественный объект дизайна. С помощью света Флавин выделяет такие части выставочного пространства, которые обычно остаются не задействованы или не имеют значения в обычной выставочной ситуации, например, белые стены или углы. Мюнхенская инсталляция сайт-специфична и зависит от своего местоположения.

Таким образом, Флавин изменяет традиционный музейный опыт экспозиции, задействуя все пространство музея. Также, интересно то, что свет воздействует и психологически на зрителя. Когда посетитель выставки входит в световую инсталляцию Флавина, он изначально, в основном неосознанно, сосредоточен на себе, потому что глаза сфокусированы. Сначала нужно привыкнуть к свету установки. Далее посетителю надо потратить время на понимание конструкции из светильников, понять откуда идет свет. Только после этого зритель осознает, что он тоже интегрирован. Инсталляция мотивирует посетителя передвигаться по помещению, чтобы ощутить его формы и композицию, и, таким образом, рассматривая объект с разных точек зрения, зритель испытывает раздражающее восприятие.

Сам цвет световых лучей, несомненно, тоже оказывает мощное психическое влияние на организм, нервную систему и психику человека. Вопросы воздействия цвета на человека посвящены множество исследований. А. Г. Приходько провел эксперимент, в ходе которого людей помещали в комнаты без окон, пол и потолок которых излучали равномерный цветной свет: красный, синий или зеленый. Участники должны были копировать картины художников-абстракционистов на протяжении 40 минут, не выходя из камеры. Другие участники делали то же самое при естественном свете. В ходе эксперимента было выявлено, что у тех, кто находился в цветных камерах, уровень мозговой активности повысился (усиление внимания, повышение умственной работоспособности), а у тех, кто находился в естественном свете – не изменился. Тем не менее, «цветовая и яркостная монотонность среды в течении 45 минут способна дать человеку ощущение усталости и раздраженности» [4].

Эти исследования можно отнести и к творчеству Флавина. Художник как раз очень часто использовал в своих инсталляциях красный, синий и зеленый цвет. Красочный свет воздействует на зрителя как раздражитель, вызывая эмоции, и побуждает к мозговой активности.

Так как в мюнхенской работе нет видимой конструкции, потому что лампы установлены в повседневную систему освещения, посетитель будет думать, что в этом помещении нет произведения искусства. Однако, комната не остается пустой, так как ее внутренний объем полностью заполнен светом.

Произведения Флавина разочаровывают традиционные ожидания зрителя, так как в них нет никакого содержания, нет традиционных материалов, композиции, ни субъективного, ни художественного выражения. Перед зрителем возникает строго упорядоченная конструкция из неоновых трубок, которая при выключении или при перегорании лампочек вообще теряет какой-

либо художественный смысл. Тем не менее, художник достиг своего замысла в том, что его работы активно объединяют в себе три компонента: сам объект, пространство и зрителя. Флавин хотел, чтобы свет и пространство ощущались сами по себе, в простой и ясной форме: «Когда мы приводим людей в комнату, мы должны пластически вовлекать их в эту комнату. Я не хочу, чтобы работы или театральные действия были помещены между ними и комнатой. Посетители не должны быть так расстроены. Я хочу, чтобы они активно участвовали. Я хочу ясности, а не мистификации» [1].

Замысел художника удался. Минимизируя внедрение объектов в пространство, ему удалось полностью его «захватить». Ничего не отвлекает зрителя от того, чтобы он мог прочувствовать объем пространства, его эстетические качества и визуальные световые эффекты; при этом посетитель имеет возможность повлиять на эти эффекты, например, своей тенью.

Литература

1. *Flavin, D.* «Some Other Comments ... More Pages from a Spleenish Journal» / D. Flavin // Artforum. – 1967. – Vol. 6, № 4. – P. 23.

2. *Heid, B.* Dan Flavins installations in fluorescent light im Kontext der Minimal Art und der Kunstlicht-Kunst : [дис.] / B. Heid. – Heidelberg, 2000. – 282 s.

3. *Stockebrand, M.* Pink, Yellow, Blue, Green & Other Colors in the Work of Dan Flavin / M. Stockebrand // The Chinati Foundation Newsletter : [сайт]. – URL: https://chinati.org/related_reading/pink-yellow-blue-green-other-colors-in-the-work-of-dan-flavin-by-marianne-stockebrand/ (дата обращения: 16.02.2022).

4. *Приходько, А. Г.* 40 минут в цветном свете / А. Г. Приходько // Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 18 октября 2019 года. – Москва : МГХПА, 2019. – С. 28-32.

УДК 747:721.012.8:692.25(597)Feng Shui
Nguyen Thi Phuong Lien
Hanoi, Vietnam
Vietnam national university of forestry

The outer screen in ancient Hue garden house architecture

Hue - the ancient capital of Vietnam from 1802 to 1945 – is famous for the architectural art of garden house with bold Feng Shui properties. In which, the screen is one of the very important factors. There are two types of screen: inner and outer, with similar effects but very different in material, pattern and decoration. In the scope of this article's research, I would like to refer to the outer screen.

Keywords: screen, outer screen, feng shui, Hue garden house

Нуенг Тхи Фьонг Лиен
Ханой, Вьетнам
Вьетнамский национальный университет лесного хозяйства

Декоративные ограждения в древней архитектуре садового дома Хюэ

Хюэ – древняя столица Вьетнама с 1802 по 1945 г. – славится архитектурным искусством садовых домиков с использованием принципов фэн-шуй. Одной из характерных особенностей в то время являлось использование декоративных перегородок, как в интерьере, так и в экстерьере. Они могли быть очень разными по материалу, рисунку и декору. В рамках исследования этой статьи мы обратились к экстерьерным ограждениям.

Ключевые слова: перегородка, экстерьер, фэн-шуй, садовый дом, Хюэ

"Binh Phong" (screen) is a Sino-Vietnamese compound word. In which "Binh" is shielding, "Phong" is wind. The overall meaning of the phrase is windbreak. If it is used outdoor, it is called an outer screen, and if it is used indoor, it is an inner screen.

When did the screen invented? It is difficult to answer this question exactly, just know that, in the Asia, since people know how to build houses, the concepts of Feng Shui also gradually appear and improve. The screen was born from the principles of Feng Shui.

According to researchers on Chinese Feng Shui, the use of screens for families as well as graves originates from the theory of "Triều" and "Án". "Triều" means "head back, toward", short for the word "Triều Sơn" (Triều – toward, Sơn – mountain), to pay homage to the house or grave, like the reciprocity between the host and the guest. "Triều Sơn" has many types, there are sharp top, flat top, round top, etc. In Feng Shui, usually only round and flat mountains are preferred because sharp or angular mountains often emit bad air [1], [2].

And "Án" originally means the table – placed in front of the person sitting. "Án Sơn" refers to the small mountain in front of the house or grave. Usually graves are located in the mountains, so choosing the court is quite convenient, but the house are mainly located in the plains, so it is difficult to find "Triều" and "Án", except massive buildings like the king's palace, etc. If there is no "Án", people will replace by creating a rockery, planting a fence or building a short wall, etc. That is the precursor of the screen

In the beginning, the screen was made very simply with easy-to-find materials such as bamboo, wood, stone, even bushes. But later on, more and more attention was paid to the screen made of durable materials such as brick, cement, etc. The form of the screen is also increasingly sophisticated and diverse.

The Vietnamese are deeply influenced by Chinese civilization and Feng Shui theories, so from very early on, the screen has become an indispensable part of their house. There are two types of screen: outer and inner. The outer screen is a screen placed on the outside, in front of the house. The inner screen is placed right in the house. Especially with large-scale architectural areas, screen layers are valued. Because they are not only an adornment of the architecture and function of Feng Shui, but also represent the position and family background of the homeowner in society. Therefore, the screen is always a part that creates a magical harmony for the architectural space, becoming an inseparable part of nature and the complex of Hue traditional architecture [1].

Since many centuries ago, the people of Hue ancient capital were very interested in Feng Shui issues in architecture. Hue ancient garden houses in Kim Long, Vy Da, Phuoc Tich, etc., often choose the East - South direction as the direction to build house because of warm in winter, cool in summer and always follows an overall architectural layout: gate, entrance, outer screen and/or rockery, water tank, yard, house (fig. 1). The gate is usually built of brick; the entrance is often planted with carefully cropped hibiscus or tea trees. From the gate, never look directly at the main house, must be covered by outer screen [3].

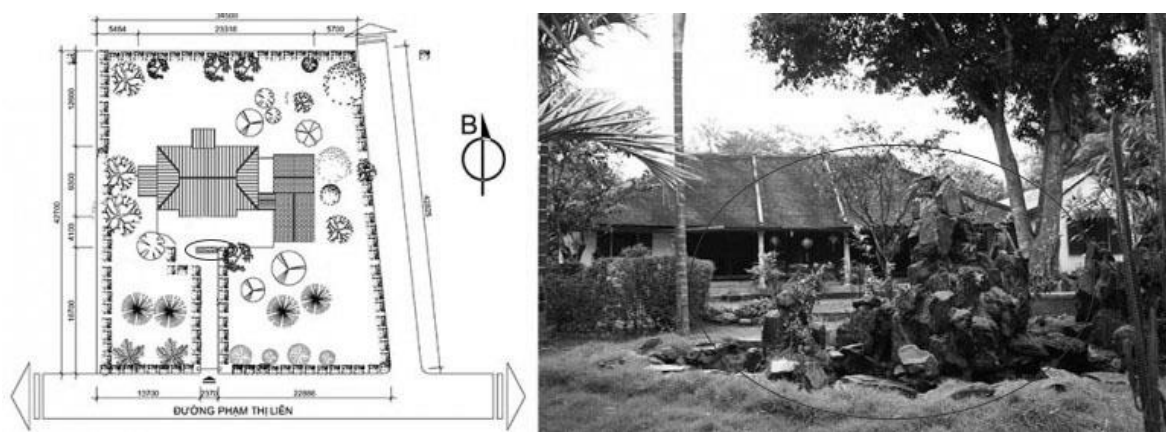


Fig. 1: The overall architectural layout of a typical Hue garden house

According to traditional architecture and the spiritual Feng Shui concept of Oriental philosophy, the Hue people set up a screen outside the house right in front of the house, or located right behind the main gate (fig. 2, 3) to prevent unclean

and toxic gas into the house, that can cause problems in life or affect the health of family members. At the same time, it also reduces the direction of the wind blowing directly from the entrance gate as well as restricts the view of stranger inside the premises, making the house cozier and safe.

A good Feng Shui environment can improve the general fortunes of all family member: career, success, great business, healthy, etc. But in a poor Feng Shui environment, it always brings lots of trouble both physically and mentally.



Fig. 2: Outer screen in front of the main house



Fig. 3: Outer screen right behind the gate

The size and materials of the screen are very diverse. For small constructions, the outer screen is sometimes simply a stone slab, a bush. For large constructions, it is much more sophisticated and meticulous. Brick and stone materials are often chosen to make the outer screen of a big size, possibly even a miniature landscape [1], [3].

The placing position of the outer screen is also quite flexible, mainly based on the area of the construction. Theoretically, the distance between the house and the outer screen is usually taken equivalent to the width of the building. However, if the outer screen has to be located a bit far from the gate, then another layer of outer screen or inner support screen is needed to support.

Outer screens are precious relics with many shapes, materials, decorative forms, reflecting the position, authority, wealth and communication behavior, etc., of the homeowner in society. It also shows the talent of the craftsmen of this period.

The themes of decoration on the outer screens are very diverse, but also follow quite specific regulations. It is possible to know the status, occupation, etc., of the homeowner when looking at the patterns of decoration.

Theme of the Four Spirits and Animals: Because the outer screen focuses on Feng Shui so the themes of the Four Spirits are used a lot and are often arranged in pairs of symmetrical "categories": "Long" (Dragon - Sun) – "Phụng" (Phoenix – Moon), "Lân" (Unicorn – Sun) – "Quy" (Turtle - Moon) is directed at Tai Chi symbol (is stylized with the shape of a sun surrounded by twisted clouds).

The theme "Long" – "Phụng" is shown in a symmetrical position. The heads bow to the sun in the middle, the tail is raised high, the wings are spread like dancing. All motifs are placed in a circle symbolizing the sun, surrounded by chrysanthemum flowers, forming of 4 square corners, representing the ground according to the traditional Oriental perspective.

In addition, there is a mascot that is also chosen by the Royal family, mandarins and rich people to decorate, which is “Long-Mã” (fig. 4) – a special combination of "Long" (dragon), "Mã" (horse). This is considered a mascot of signaling auspicious, long life; is a symbol of advancement, luck and strength [1].



Fig. 4: “Long-mã” pattern



Fig. 5: “Tho” letter pattern

Theme of the calligraphy: The chosen case letters are Thọ, Phúc, Hỷ, etc., meaning to pray for peace and happiness. The outer screens with calligraphy have shape like a seal and the gaps of the letter create gaps of the screen. On many outer screens in Hue, the letter "Tho" in the form of a seal is inserted into a circle (fig. 5), created by building and carving a hole in the center of the screen. This decoration is a highlight, not only means to pray for longevity and beautiful in shape, but it is like a window, through which the host can anticipate the presence of guests to prepare for the reception. The guest also can look through that circle will know if should go in or not, avoid unexpected situations that cause awkwardness. This detail seems to be the simplicity of Feng Shui architecture, but it is considered a subtlety in the behavioral culture of Hue people, contributing to the difference in Oriental culture [1], [2].

Each decorative pattern on each exterior project shows the meticulous investment in heart, intelligence and skillful hands of artisans in Hue. Therefore, the outer screens in Hue can be considered as unique works of art, attracting the attention of many researchers.

Литература

1. *Le Nguyen Luu. Ancient Hue culture : 3 episodes / Le Nguyen Luu. – Hue : Thuan Hoa Publishing House, 2006. – ISBN 150126, 150127, 150128.*
2. *Phan Thuan An. Hue past and present / Phan Thuan An. – Ho Chi Minh city : Culture and Information Publishing House, 2008. – 286 p.*
3. *VinhCao, Phan Thanh Hai. Feng Shui of Hue garden house / VinhCao, Phan Thanh Hai // Hue Cultural Heritage Magazine. – Hue : Hue Monuments Conservation Center, 2007. – Volume 1. – P. 140-146.*

Маскароны как декоративные элементы в архитектуре Петербурга

Статья посвящена вопросу изучения такой архитектурной детали, как маскарон и его появления в архитектуре Петербурга. Анализируется происхождение маскарона, как архитектурного элемента и его появление в убранстве интерьеров и экстерьеров.

Ключевые слова: маскарон, маска, монументальное искусство, архитектура

Elizaveta A. Zavyalova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Mascarons as decorative elements in the architecture of Saint Petersburg

The article is devoted to the study of such an architectural detail as the mascarons and its appearance in the architecture of St. Petersburg. The origin of the mascarons as an architectural element and its appearance in the decoration of interiors and exteriors are analyzed.

Keywords: mascarons, mask, monumental art, architecture

Архитектура Петербурга крайне разнообразна и насыщена. Она включает в себя множество декоративных элементов, одним из которых являются маскароны. Маскарон – декоративный элемент, включенный в архитектурную или пространственную среду. Обычно – это горельефное изображение маски мифического или мифологического персонажа. Маскароны носят позитивный характер в отличие от гаргулий.

В России маскароны появились в начале XVIII в. и сохранялись в течение всего столетия. Наибольшее распространение данный декоративный элемент получил в архитектуре классицизма и неоренессанса XIX в. Свое начало маскароны берут в искусстве и архитектуре Древней Греции, однако первоначальный смысл устрашающих образов пришел из каменного века, поскольку отсеченная голова животного служила пугалом. Однако, маскароны бывают и с человеческими лицами, не только с мордами животных.

Одним из обязательных критериев маскаронов считается фронтальное положение лица: они должны смотреть прямо на человека, который стоит перед ними.

С течением времени данный декоративный элемент стал появляться не только на зданиях, но и на фонтанах, перилах мостов, садовых оградах,

решетках. Помимо архитектуры их можно встретить в декоративно-прикладном искусстве: на посуде, также в рисунках и гравюрах итальянского Возрождения, на мебели.

Цель данной статьи – выявить, как отличаются маскароны в архитектуре разных стилей XVIII–XIX вв.

До настоящего момента изучением этой темы занимались такие выдающиеся писатели и исследователи, как Скочиллов Б. Б., Алмазов Б., Колмовской А. А. Как упоминалось ранее, маскароны берут свое начало еще в каменном веке, а именно с наскальных рисунков, которые, как правило, рисовали шаманы в состоянии транса. Стало быть, животные на рисунках, это то, что видел шаман, впавший в «ритуальное» состояние. Бытует мнение, что наскальные рисунки были нарисованы хаотично, но это не совсем так. Французские исследователи выдвинули мнение о том, что цепочки наскальных рисунков представляют собой очень точный календарь, показывающий время охоты или рыбалки, время гона или появления потомства у различных животных, а также, возможно, расположение планет, звёзд и их движение [1, с. 11].

Первобытный художник рисовал не с натуры, а со своего воображения. Он подвергался искушению вообразить себя Творцом, а слова «искушение» и «искусство» имеют один корень. Первые натюрморты в мире искусства заполучили название «обманки». Отсюда можно сделать вывод, что всё изобразительное искусство является своего рода обманкой. Оно обладает некой магией.

Как же сюда относятся маски? В древние времена маска имела отношение к магии и магическим ритуалам. Впрочем, магический смысл маски по сей день используют шаманы и врачи. Заключался он в том, что шаманы и народные целители снимали посмертную маску с лица больного. Её раскрашивали в устрашающие цвета и выбрасывали, либо вешали над входом с целью отпугивания негативных энергий, болезней, нечисти.

Основная суть маски заключается в защите лица и отвлечении внимания от реального лица, а также во внушении страха и напоминании каких-либо животных, чудовищ.

Но вернемся к маскаронам в архитектуре. В Санкт-Петербурге маскароны можно проследить в архитектурных стилях, которые унаследовали ордерную систему: барокко, классицизм, эклектика, модерн. Раннее русское барокко началось с построек архитекторов М. Земцова и Д. Трезини. В то время фасады были очень сдержанные.

Позднее, во времена правления Елизаветы Петровны, барокко приобрел характерный пышный вид. Среди обильной растительной лепнины нашли своё место маскароны человеческих голов. Именно с эпохи барокко маскароны попали в Петербург.

Позднее, в 60-х гг. XVIII в. динамизм и пластичность русского барокко сменились классическим стилем. На основании принятой градостроительной программы в то время были возведены многие исторически ценные здания в Петербурге, а именно здания Академии наук, Академии художеств, Таврического и Мраморного дворцов и Новых эрмитажных зданий. Позднее в начале

XIX в. возникли не менее ценные в наше время архитектурные ансамбли Казанского собора, Стрелки Васильевского острова. Также благодаря деятельности архитектора К. И. Росси сформировались крупные ансамбли в центре города на Сенатской, Дворцовой, Александрийской, Михайловской площадях.



Ил. 1, 2. Маскароны. Горельефное изображение маски на фасаде

Окончательно сформировавшись и приобретя уникальные художественные и эстетические черты, русский классицизм завершил своё развитие и достиг апогея в идее и композиции. Можно сказать, что именно классицизм придал Петербургу «стройный, строгий вид», по словам А. С. Пушкина.

Если в XVIII в. архитектура была наполнена различными утонченными маскаронами животных и людей эпохи барокко, греческой мифологией, то после победы в Отечественной войне 1812 г. декор зданий наполнился рельефами с изображением военной атрибутики, воинами, масками Медузы Горгоны, Геракла, Персея, Фортуны, как символами победы русского оружия [2]. В частности, маска Медузы изображалась с радостной улыбкой и несколько выше как правило находился лавровый венок. Такой декоративный рельеф показывает бесстрашие и непобедимость русских войск.

Развитие фасадного декора в стилях барокко и классицизма приходится на период их пика. Маскароны этих стилей различались подбором и символикой образов.

В стиле барокко можно заметить, что ненавязчивость человеческих масок с камерным звучанием в окружении бесконечных львиных голов в классицизме сменилась тематической направленностью образов маскарон. Но, несмотря на это, в обоих стилях наблюдается тенденция к обобщенности и стилизации.

В XIX в. классицизм сменился на новый стиль – романтизм, который в свою очередь открыл дорогу реализму в изобразительном искусстве, а также эклектике, как архитектурному стилю.

Эклектика, как архитектурный стиль, принесла с собой свой основной принцип, а именно изменение декоративного и композиционного решения фасадов. Данный стиль привнес свежесть и разнообразие в общий облик города.



Ил. 3, 4, 5. Маскароны. Горельефное изображение маски на фасаде

Аристократы и буржуа были первыми многочисленными заказчиками построек в данном стиле. Эkleктика определяется, как антагонист классицизма, несмотря на то, что она сформировалась в его недрах и развивалась параллельно с ним. Тем не менее от прошлых стилей эkleктику Петербурга отличает разнообразие трактовки масок, склонность к реалистичности человеческих лиц. Некоторые маски отличались самостоятельностью и завершенностью.

В XX в. в Петербурге возник неоклассицизм в рамках модерна. Здания этой эпохи появились во всех районах Петербурга, не оказав какого-либо заметного влияния на внешний вид города. На неоклассицизме практически заканчивается период маскаронов в оформлении зданий.

Возникнув в эпоху барокко и пройдя до начала XX в., маскароны подверглись интересному пути эволюции вместе со сменяющимися друг друга архитектурными стилями. Маскароны поистине приняли участие в изменении облика города, а также в его восприятии и украшении. Они стали самыми настоящим визитными карточками многих зданий и облика города, четко обозначив и заморозив на них дух своего времени.

Литература

1. *Скочиллов, Б. Б.* Маскароны Петербурга / Б. Б. Скочиллов. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2000. – 243 с.

2. *Алмазов, Б. А.* Повести каменных горожан : очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга / Борис Алмазов. – Москва : Центрполиграф ; Санкт-Петербург : Русская тройка-СПб., 2012. – 431 с.

3. *Матвеев, П. Н.* Малоизвестные образы античной мифологии в декоративном убранстве Санкт-Петербурга / П. Н. Матвеев // Петербургские чтения-97 : мат-лы энцикл. б-ки "Санкт-Петербург-2003" / Ассоц. исследователей С.-Петербурга. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 386-388.

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

УДК 741:378.147SPGHRA

В. В. Пугин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-
промышленная академия имени А. Л. Штиглица

А. М. Егорова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-
промышленная академия имени А. Л. Штиглица

Учебный рисунок в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица: этапы развития, методики, основные тенденции

В работе описываются основные этапы развития обучения рисунку, начиная с Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица до академии в её современном виде; повествуется о роли и месте кафедры рисунка в общей структуре учебного заведения, об основных методических установках учебного рисования и тенденциях их изменений с течением времени. Дается краткая характеристика наиболее видных представителей профессорско-преподавательского состава, повлиявших на развитие и формирование кафедры. Оцениваются как негативные, так и позитивные изменения сложившейся системы обучения рисунку, обусловленной проводимой реформой образования.

Ключевые слова: учебный рисунок, методика, кафедра рисунка, учебная нагрузка, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной

Vladislav V. Pugin

Saint Petersburg, Russia,

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Alexandra M. Egorova

Saint Petersburg, Russia,

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Educational drawing at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design: stages of development, methodologies, main trends

The article describes the main stages of the development of drawing education, starting from the Baron Stieglitz School of Technical Drawing to the Academy in its modern form. About the role and place of the Department of Drawing in the general structure of the educational institution. About the main methodological guidelines of educational drawing and trends of their changes over time. A brief description of the most prominent representatives of the teaching staff who influenced the development and formation of the department is given. The assessment of both negative and positive changes in the current system of drawing education due to the ongoing education reform is given.

Keywords: educational drawing, methodology, department of drawing, educational load, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Leningrad Higher Art and Industrial School named after V. I. Mukhina

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (СПбГХПА им. А. Л. Штиглица) по праву считается одной из лучших высших художественных школ соответствующего профиля. Воспитание будущих художников промышленного, прикладного и монументального искусства в нашем вузе неразрывно связано с традициями, заложенными основателями Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица (ЦУТР). Воссозданное в 1945 г. Ленинградское высшее художественно-промышленное училище, которому впоследствии было присвоено имя Веры Игнатьевны Мухиной (1889–1953), и его правопреемница – Академия имени А. Л. Штиглица в значительной степени до сих пор базируется на методическом фундаменте, заложенном основателями и профессорами всех предыдущих поколений.

Кафедра рисунка СПбГХПА им. А. Л. Штиглица – одна из старейших кафедр нашей академии, существующая с первого дня открытия учебного заведения, впитавшая в себя лучшие традиции российской и мировой художественной изобразительной школы. Вместе с тем кафедра выработала своё собственное видение на предмет рисунка и методику обучения и создала свой изобразительный язык, продиктованный спецификой обучения художника-прикладника.

Устав Училища был утверждён в ноябре 1877 г. Уже в 1879 г. на базе Музея прикладных знаний (на территории Соляного городка в Санкт-Петербурге) открылась «Начальная школа рисования, черчения и лепления училища барона А. Л. Штиглица»; а 29 декабря 1881 г. состоялось торжественное открытие и освящение здания ЦУТР.

Основатели Училища и, в первую очередь, его первый директор, академик архитектуры (1872) Максимилиан Егорович Месмахер (нем. *Maximilian von Messmacher* (1842–1906)) при составлении первых учебных программ и планов учли опыт, накопленный в художественно-промышленном образовании к тому времени – Строгановского училища в Москве и схожих по задачам зарубежных школ Англии, Франции, Германии.

Этот период можно считать временем становления художественного образования в России. Училище технического рисования барона Штиглица

находилось в ведении Департамента торговли и мануфактур Министерства финансов, и поэтому основная задача Училища заключалась в подготовке учёных рисовальщиков для ремёсел и производства, а также учителей рисования и черчения. Также ставилась задача содействовать развитию художественных способностей рабочих и ремесленников. В «Положении о Санкт-Петербургском Центральном училище технического рисования барона Штиглица» при его основании, записано: «Главным центральным предметом всего учебного курса должно быть рисование, сначала общее, потом специальное, техническое, которому общее рисование служит необходимою подготовкою ... Цели училища технического рисования и Академии художеств совершенно различны и, хотя для достижения этих целей в основании служит одно и то же главное средство – обучение общему рисованию, но курс этого предмета не может быть тождествен в обоих заведениях, а должен непременно соответствовать их различным целям, ибо иначе училище технического рисования не выполнит своей задачи и только превратится в плохую академию художеств» [1]. Согласно этим задачам, прописанным в Уставе, создавалась и программа обучения, в том числе и по изобразительным дисциплинам. Устав и структура училища менялись в течение времени под воздействием меняющихся условий, запросов среды, расширения охватываемых задач и наработки собственного опыта.

Обучение художников Училища барона Штиглица начиналось с рисунка. Рисунок как учебная дисциплина делился на основной, специальный и технический. Каждый последующий курс базировался на предыдущем. Таким образом владение рисунком во всех его проявлениях доводилось до виртуозности.

Готовя первые учебные планы училища, преподаватели не могли не опираться на систему образования Императорской Академии художеств (и эта традиция сохраняется до сих пор), в ней ученики последовательно проходили копирование с образцов, рисование гипсовых слепков (голов и фигур) и рисование живой модели.

В то же время не игнорировалась и профессиональная специализация. Выделялись направления: мебельно-обстановочное, декоративное, майоликовое, чеканное, гравюрное и кожевенное. Учитывался собственный опыт и коллективные наработки. Можно сказать, что с первых лет своего существования в Петербурге возникла новая уникальная и сильная школа подготовки художников для промышленности и ремёсел. Традиция синтеза и заимствования опыта Императорской Академии художеств с одной стороны и своего собственного способа рисования с другой сохранялась и сохраняется до сих пор в СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. На кафедре рисунка всегда работали и работают выпускники различных вузов (в основном Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина и наши выпускники).

Первая программа по рисунку ЦУТР выглядела следующим образом. Первое задание – копирование орнаментов; здесь же – освоение приёмов штриховки. Копия делалась иного размера, чем исходный образец, делалось

это сознательно: копирование производилось «на глаз»; использовать измерительные приборы и разметку не разрешалось. Тем самым добивались развития глазомера рисующего. После этого приступали к рисованию с натуры: сначала рисовали гипсовый орнамент, затем гипсовые вазы, потом гипсовые головы и фигуры и только после надлежащего исполнения перечисленных заданий, переходили к рисованию живой модели.

Рисовали от контура к наполнению его тоном, как и в Академии художеств. Материалы и способы выполнения рисунков у всех учеников были одинаковыми – вольностей в этом вопросе не допускалось.

Благодаря усилиям и личной дружбе первого директора Училища М. Е. Месмахера с Павлом Петровичем Чистяковым (1832–1919), выдающимся педагогом русской школы, преподавателем рисунка Императорской Академии художеств, удалось привлечь к работе в Училище многих замечательных метров петербургской академической школы: Александра Никоноровича Новоскольцева (1853–1919), Николая Андреевича Кошелева (1840–1918), Василия Васильевича Матэ (1856–1917), Матвея Афанасьевича Чижова (1838–1916) и некоторых других. Особенно ревностно и последовательно внедряли систему рисования П. П. Чистякова в методику преподавания нового Училища Николай Александрович Бруни (1856–1935) и Василий Евмениевич Савинский (1859–1937) [2]. В Училище преподавали и некоторые художники из числа передвижников, в том числе Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905), он предложил и ввёл в систему обучения так называемые «памятные рисунки» – рисунки, которые рисовались по памяти после того, как был отрисован объект с натуры. Это давало умение рисовать без модели, тренировало память, позволяло в дальнейшем создавать творческие изобразительные произведения.

По окончании Великой Отечественной войны для восстановления утраченного архитектурного и художественного наследия стране были необходимы квалифицированные кадры – мастера декоративно-прикладного и монументального искусства. В феврале 1945 г. по инициативе Народного художника, члена Верховного Совета СССР Веры Игнатьевны Мухиной решением Правительства Союза ССР на базе ЦУТР воссоздаётся Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище (далее – ЛВХПУ). Здания учебного корпуса и музей были преданы Училищу.

Первый директор вновь созданного училища Иосиф Александрович Вакс (1889–1986) хорошо понимал, что воспитание столь необходимых стране кадров невозможно без прочной художественной базы, которая держится прежде всего на рисунке.

Организацию курса академического рисунка и его преподавание возглавил Владимир Андреевич Оболенский (1889–1954). Он родился на Урале в семье учителей начальной народной школы, в 1910–1913 гг. учился в Московском училище живописи ваяния и зодчества, в годы Первой мировой и Гражданской войн работал преподавателем черчения и рисования. В 1922–1926 гг. он преподавал в Пермском художественном техникуме, а с 1924 г.

был его директором. С 1931 г. В. А. Оболенский начал преподавать в Институте пролетарского изобразительного искусства, реорганизованном вскоре в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры (с 1944 года – имени И. Е. Репина; далее – ЛИЖСиА). Преподавая сначала на кафедре живописи, а затем на кафедре рисунка этого вуза, он много уделял внимания методике обучения не только рисунку, но и пластической анатомии. Вместе с профессором Михаилом Давидовичем Бернштейном (1875–1960) они разработали учебную программу курса рисунка для художественных вузов.

Художественный, педагогический и научно-методический опыт В. А. Оболенского оказался незаменимым при организации занятий в новом художественном учебном заведении – ЛВХПУ. По воспоминаниям В. И. Суворова, преподававшего на кафедре рисунка ЛВХПУ с 1946 по 1991 гг., «общая продолжительность обучения была восемь лет, принимали в училище с 8-летним образованием, но были абитуриенты, закончившие 10-летку – их экзаменовали сразу же на 4-й курс. Кроме того, существовало отделение мастеров с 3-летним обучением» [3].

Кафедра рисунка обучала студентов всех отделений и курсов Училища. За основу была принята система обучения ЛИЖСиА, которая, однако, нуждалась в корректировке под влиянием несколько иных целей и задач обучения. Именно поэтому под редакцией В. А. Оболенского появилась оригинальная программа и на её основе новые учебные планы обучения и преподавания рисунка в ЛВХПУ. Рассчитана она была на трёхступенчатое обучение: первая ступень – подготовка мастеров-исполнителей; вторая – учёных-рисовальщиков, третья – специалистов с высшим художественным образованием. Была также создана программа подготовки школьных учителей рисования и черчения с элементами педагогики.

В. А. Оболенский пригласил преподавать воспитанников ЛИЖСиА Петра Дмитриевича Бучкина (1886–1965), Василия Ильича Суворова (1902–1991), Сергея Алексеевича Петрова (1911–1977), Льва Ильича Чегаровского (1914–1991), Петра Израилевича Пуко (1915–2000). Особая атмосфера послевоенного времени, воодушевление победившего народа и желание восстановить Родину и наладить мирную жизнь не могли не повлиять на деятельность педагогов. Все они были увлечены идеей воссоздания и развития самобытной школы рисунка с выходом на новые рубежи. Они подавали рисунок основополагающей учебной дисциплиной в формировании профессионального мировоззрения будущего художника. Поэтому в острых дискуссиях на итоговых просмотрах и методических заседаниях кафедры рисунка выкристаллизовались новые методические установки, в значительной степени близкие к установкам школ Антона Ашбе (Мюнхен) и П. П. Чистякова (Санкт-Петербург), позволившие достичь желаемой цели.

В. И. Суворов вспоминал: «Так получилось, что в Ленинграде ясно обозначились две системы, две школы – академическая и «мухинская». Специфика нашего вуза требовала большей конструктивности рисунка, тогда как задачи станкового вуза склонялись к большей образности» [3].

В 1949 г. руководителем кафедры рисунка ЛВХПУ стал Сергей Алексеевич Петров. В 1929 г. он поступил в Ленинградский художественно-промышленный техникум, а в 1932 г. – на живописный факультет ЛИЖСиА. Его учителями были Дмитрий Николаевич Кардовский (1866–1943), Николай Эрнестович Радлов (1889–1942), Василий Иванович Шухаев (1887–1973), Рудольф Рудольфович Френц (1888–1956). Последний говорил, что Сергей Алексеевич Петров отлично владел рисунком.

Именно С. А. Петров и коллектив его кафедры создали «мухинскую» школу рисунка – явление, повлиявшее на всю художественную среду нашей страны.

Основная идея «мухинской» школы рисунка – идти не от контура к тушеванию, а от понимания формы к контуру – обобщающему и суммирующему все формы изображаемого объекта. По словам одного из профессоров современной кафедры рисунка СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, «одной из характерных особенностей нашей школы является повышенное внимание к объёмно пространственному рисунку». И далее: «Выявление пространственной структуры и конструкции – одна из основных задач объёмно-пространственного рисунка» [4].

Поскольку программа С. А. Петрова с некоторыми изменениями применяется при обучении рисунку и сейчас, остановимся на ней подробнее, приведя цитаты из его записок «Методика обучения рисунку» (1960) и «Плана заданий курса рисунка» отделения архитектурно-декоративной пластики (1976–1977) [5]. «В основу метода обучения рисунку должно быть положено объёмное рисование, так как лишь при этом методе могут быть наблюдаемы, изучаемы и преобразуемы объективные закономерности природы. Из всех свойств и качеств природы самое важное для рисовальщика – её объёмность или пластичность» [5]. «Главное в методе объёмного рисования – это понятие пластической формы. Основными формами пластической формы являются: её трехмерность (объёмность), целостность и ограниченность объёма от пространства» [5]. «Качество трехмерности должно поставить перед рисующим вопрос об извлечении из природы и фиксации в рисунке в первую очередь качеств объёмности» [5]. При таком внимании к качеству объёмности в рисунке допускалось «отбрасывать многие другие элементы», в том числе «окраску предмета» и «среду».

Таким образом, программа С. А. Петрова ставила своей целью научить будущего художника свободно изображать любую форму без природы по памяти или по представлению. Метод достижения этой цели – параллельное освоение трёх направлений: длительный рисунок, кратковременный рисунок и набросок, с постоянным воспроизведением нарисованного с природы по памяти. При этом методика обучения рисунку должна быть общей для всех художественных специальностей [5].

Поскольку кафедра являлась и общевузовской и учила рисунку всех студентов СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, она не могла не повлиять на мировоззрение и формирование творческого лица всех студентов – будущих

специалистов декоративно-прикладного, монументального и промышленного искусств – и, соответственно, внесла свой вклад в подъём уровня декоративно-прикладного и монументального искусств и в целом в развитие дизайна в нашей стране.

С. А. Петров отладил механизм работы кафедры рисунка до совершенства. Так, он сделал обязательными итоговые просмотры работ по рисунку в конце каждого семестра, что позволяло не только видеть общую картину и корректировать работу кафедры, но и являлось школой педагогического мастерства для многих преподавателей. Лучшие работы отбирались в методический фонд кафедры рисунка, собирались тематические подборки по каждому заданию каждого курса; работы фотографировались и объединялись в фотоальбомы по темам или цепочкам заданий. Такие фотоальбомы служили отличным наглядным пособием. Многие из этих альбомов используются и по сей день. Строгая дисциплина, установленная на занятиях по рисунку, гармонично сочеталась с преданностью художников-педагогов своему делу и доброжелательной творческой атмосферой.

Одним из самых деятельных специалистов по методике преподавания рисунка был Василий Ильич Суворов – методист на отделении художественного моделирования костюма. Многие годы он также руководил подготовительными курсами для абитуриентов ЛВХПУ, организованными в 1951 г. В. И. Суворов учился на живописном факультете ЛИЖСиА, его педагогами были те же Д. Н. Кардовский, В. И. Шухаев, В. А. Оболенский. Василий Ильич был разносторонне развитым человеком. В молодости он профессионально занимался гимнастикой и даже был преподавателем физкультуры, возможно, это обстоятельство повлияло на его внимание и увлечение изучением и отображением пластики человеческого тела.

Другим замечательным художником-педагогом кафедры рисунка был Лев Ильич Чегаровский. После окончания Одесского художественного училища, в 1937 году он поступил на живописный факультет ЛИЖСиА, но уже в 1941 г. ушёл добровольцем защищать Ленинград. Восстановившись после тяжёлого ранения, он продолжил обучение и в 1948 году под руководством профессора Виктора Михайловича Орешникова (1904–1987) защитил дипломную работу «Горький и Лев Толстой». В том же году он пришёл работать на кафедру рисунка ЛВХПУ.

Интересные воспоминания о преподавании рисунка Л. И. Чегаровским оставил один из его учеников В. А. Цепов: «Лев Ильич, которого мы побаивались, был очень добрый и сердечный человек, он подходил к работе и, если рисунок был начат неудачно, стирал его какой-то большой резинкой и напряжёнными движениями ставил натуру в листе очень точно, твёрдо и понятно. Сразу был виден смысл в том, что главное, а что второстепенное ... Затем он свой рисунок полностью стирал, как бы говоря: «Начинай с главного». Если же в рисунке было сделано достаточно, он лишь деликатно поправлял его или просто говорил, что надо делать».

Пётр Израилевич Пуко – ещё одна значимая фигура в истории развития кафедры рисунка ЛВХПУ. Фронтовик, он окончил ЛИЖСиА по мастерской Александра Александровича Осмёркина (1892–1953) в 1946 г. За время преподавания П. И. Пуко подготовил сотни специалистов. Его учеником был и академик Российской академии художеств, Народный художник России Алексей Юрьевич Талащук (род. 1944), в 1994–2009 годах возглавлявший нашу Академию. Пётр Израилевич создал своё течение в «мухинской» школе, последователями которого впоследствии стали Б. Б. Казаков, А. С. Спицын и многие другие.

С 1965 г. кафедрой рисунка ЛВХПУ руководил профессор Владимир Иванович Шистко (1928–2015). Окончив Днепропетровское художественное училище и графический факультет и аспирантуру Академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (преемника ЛИЖСиА), в 1963 г. он пришёл преподавать в Училище имени В. И. Мухиной. В. И. Шистко организовал графические мастерские и включил задания по графике в программы курса рисунка на разных отделениях Училища, тем самым возобновив традицию ЦУТР по освоению различных графических приёмов и материалов.

В 1969 г. произошло значительное сокращение часов рисунка, что потребовало пересмотра программ и учебных планов. Сохраняя в основе обучения рисунку реалистический метод и аналитический подход, в новых программах отводилось больше времени графическим и композиционным упражнениям и переложениям штудий, особенно на старших курсах.

К 1980 г. сложился сбалансированный коллектив. Продолжали работать ветераны кафедры: В. М. Гурко, П. И. Пуко, В. И. Суворов, Л. И. Чегаровский. Приобрели преподавательскую зрелость те, кто начинал работать в 1960-е гг.: Е. И. Бригадиров, И. П. Васильев, О. Т. Курбанов, П. П. Литвинский, Ю. В. Никаноров, Д. А. Шувалов (впоследствии профессор кафедры реставрации нашей Академии). В 1970-е гг. начали преподавать Ю. М. Грибов, Б. Б. Казаков, А. П. Зайцев, Я. Я. Лаврентьев. Наряду с выпускниками Академического института живописи скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина пришли работать и выпускники ЛВХПУ: Л. В. Седова, В. В. Пугин, В. Ю. Семёнов, А. Т. Пожванов (после 1992 г. стал преподавать на кафедре станковой и книжной графики, затем стал её заведующим), А. Н. Васягин, А. С. Спицын, А. Н. Сидоров. Корифеи кафедры охотно делились с молодыми преподавателями секретами педагогического мастерства.

В 1990-х гг. коллектив кафедры рисунка вновь пополнился молодыми выпускниками Мухинского училища. Здесь стали преподавать С. И. Ващенко, Т. Е. Гудова, О. А. Петренко, В. В. Перхун, Е. А. Соболев, П. М. Якимчук. В 1992 г. В. И. Шистко создал новую кафедру станковой и книжной графики.

С 1994 г. кафедру рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица возглавляет

профессор Владислав Владимирович Пугин – выпускник факультета промышленного искусства ЛВХПУ.

Последнее десятилетие XX в. было непростым для нашей станы. Только благодаря основам, заложенным В. А. Оболенским, С. А. Петровым и продолженным В. И. Шистко и В. В. Пугиным, отлаженным десятилетиями, благодаря преподавателям старой «советской» закалки, преданным своему делу и высокой идее искусства, умеющим вкладывать и не ждать сиюминутного результата, кафедре рисунка удалось пережить лихолетье девяностых, когда порой отсутствовало финансирование и даже не было отопления зимой. По счастливому стечению обстоятельств трудности коснулись только материальной части учебного процесса, а не его сути. Благодаря всем энтузиастам учебного дела кафедра рисунка сохранила и свои традиции, и самую себя, не прервав преемственность поколений в обучении профессии. Коллективу кафедры рисунка удалось продолжить «мухинскую» школу рисунка.

Настал новый век, который принёс с собой новые надежды, но и новые проблемы, среди которых главная – это нагрывавшая реформа образования. На кафедру рисунка были приглашены работать новые люди, среди них – выпускники Санкт-Петербургского государственного Академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина А. Н. Базанов, А. О. Гришина, Д. Ю. Алексеев, К. К. Константинов, Ф. В. Федюнин, что не могло не сказаться положительно на уровне владения рисунком студентами. Также стали работать выпускники нашей Академии А. Е. Хромых, С. П. Филиппов, О. Н. Юдин. Баланс «мухинской» и академической школ традиционно сохранился.

2010-е гг. стали напряжённым временем для кафедры рисунка. Реформа образования и внутренняя нестабильность в самом учебном заведении, конечно, сказались и на нашей деятельности. Сокращение часов, требование увязать рисунок не столько с задачами выпускающих кафедр, но и с превращением его в часть предмета «композиция», придание рисунку второстепенной роли лишь графического изучения объектов проектирования и тренировки в проектной графике – все эти и другие нежелательные «перекосы» в преподавании не идут на пользу не только в обучении академическому рисунку, но и, в конечном счёте, обучению профессии. Понимание того, что рисунок является базой для всего художественного творчества, присущее отцам-основателям нашего художественного заведения, к сожалению, стало в последнее время исчезать у многих преподавателей композиции Академии имени А. Л. Штиглица. Мы убеждены, что архитектор и дизайнер, художник-график и прикладник, монументалист и керамист – все будущие специалисты, по большому счёту, должны учиться рисовать на одинаковых объектах по одинаковым программам. Лишь в такой целостной учебной среде, освоив рисунок и сформировав своё художественное видение, настроив образное мышление и изобразительный навык, они смогут по настоящему овладеть своей специальностью.

Литература

1. *Положение о С.-Петербургском центральном училище технического рисования барона Штиглица* : [утверждено 17 мая 1888 года] / Петербургское центральное училище технического рисования Штиглица. – Санкт-Петербург, 1888. – 18 с.

2. *Яковлева Е. Б.* Центральное училище технического рисования барона Штиглица / Е. Б. Яковлева // Вестник «Зодчий. 21 век». – 2001. – Январь-февраль (№ 1 (3)).

3. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица* : альбом / отв. ред.: В. В. Пугин. – Санкт-Петербург : Проект 2003 : Лики России, 2007. – 256 с.

4. *Семёнов, В. Ю.* Учебное рисование и лепка с классических скульптурных образцов : учебное наглядное пособие / В. Ю. Семёнов, К. К. Константинов, Л. А. Бейбутян. – Санкт-Петербург : СПГХПА, 2017. – 95 с. : ил.

5. Сергей Алексеевич Петров. Художник, педагог, методист : рисунок в высшей школе декоративно-прикладного и промышленного искусства / авт.-сост.: В. И. Шистко ; под ред. Г. А. Тишкина. – Санкт-Петербург, 2006. – 252 с. : ил.

УДК 7.023.1-033.21:741.021

В. Ю. Семенов

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

К. К. Константинов

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

**Учебное рисование с гипсовых слепков классических скульптурных произведений. Сравнение методик Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
Сходство и различие**

В статье описываются роль и место рисования гипсовых слепков с классических скульптурных образцов в программе курса рисунка в двух вышеобозначенных вузах. Рассматривается тенденция актуальности этих заданий. Дается оценка сходства и различия методики выполнения соответствующих рисунков.

Ключевые слова: учебный рисунок, методика, тон, линия, структура, конструкция, моделировка формы, светотень

Victor Yu. Semenov

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Konstantin K. Konstantinov

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**Educational drawing from plaster casts of classical sculptural works.
Comparison of the methods of the St. Petersburg Ilya Repin Academy
of Arts and the A. L. Stiglitz SPGHPA. Similarities and differences**

The article describes the role and place of drawing plaster casts from classical sculptural samples in the drawing course program in the two above-mentioned universities. The tendency of the relevance of these tasks is considered, the similarity and difference of the methodology for performing the corresponding drawings are evaluated.

Keywords: educational drawing, methodology, tone, line, structure, construction, modeling of form, chiaroscuro

В искусстве существует необъяснимое явление неустаревающей старины. Произведения, созданные в прошлые эпохи (порой, не одну тысячу лет назад), до сих пор поражают своим совершенством и способностью постоянно как бы оживать и снова, и снова выдерживать конкуренцию с более поздними творениями.

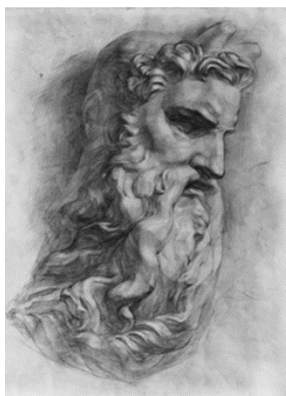
Особенно отчетливо этот феномен прослеживается в архитектуре и дизайне. Мы не раз были свидетелями того, как возникающие новые модные стили и тенденции молниеносно завоевывали симпатии целых поколений. Казалось бы, уже создано нечто новое, совершенное, а старое навсегда ушло. Но проходит всего лишь десятилетие – и эти достижения видятся такими примитивными, что непонятно, как могли вызывать такой восторг. А классика опять на этом фоне берет верх.

Данный феномен имеет место в литературе, музыке, и, конечно, в изобразительном искусстве. С учетом вышесказанного становится очевидным, что включение в программу обучения по рисунку рисования гипсовых слепков с классических образцов весьма полезно для того, чтобы если не рационально, то хотя бы эмоционально будущий художник постигал феномен «неустаревающей старины». Кроме того, рисование гипсовых моделей имеет ряд других преимуществ: гипсовая модель неподвижна, позволяет больше сконцентрироваться неопытному рисовальщику, не подводит (в отличие от живой модели), не меняется, обладает выразительными формами и т. д. [3].

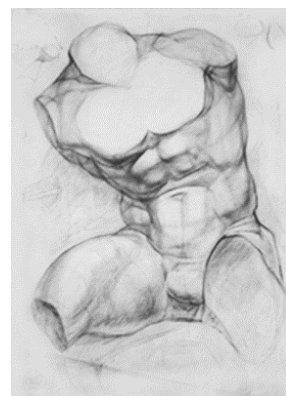
В последнее время в СПГХПА им. А. Л. Штиглица в курсе рисунка прослеживается тенденция к сокращению доли рисования классических слепков по отношению к живой модели. В основном рисование «гипсов» происходит на подготовительных курсах. Вместе с тем, в программе обучения студентов рисование слепков сохраняется на всех отделениях, но по количеству сводится к следующим значениям: архитектурная деталь (ил. 1) – на первом курсе (12 часов), ознакомительный рисунок головы – на первом курсе (9 часов), длительный рисунок сложной гипсовой головы (ил. 2) – на втором курсе (20 часов), античный торс (ил. 3) или античная фигура – на третьем курсе (24 часа).



Ил. 1. Рисунок архитектурной детали на 1 курсе



Ил. 2. Сложная гипсовая голова. 2 курс



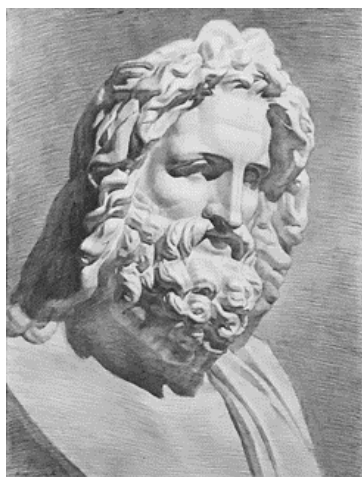
Ил. 3. Рисунок античного торса на 3 курсе

Академия имени А. Л. Штиглица является счастливым обладателем скульптурной копии фриза Пергамского алтаря, рисунки с которого включаются в программу 4–5-го курсов, но исполняются, скорее, как композиционные рисунки (ил. 4) и, значительно реже, как академические студии. Это практически всё, что рисует современный студент академии по тематике гипсовых слепков с классических образцов за все время обучения, что, на наш взгляд, видится явно недостаточным.

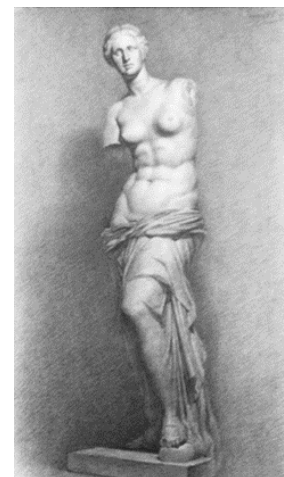
Мы решили поинтересоваться, как обстоят дела с рисованием «гипсов» у наших коллег из Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Выяснилось, что у них рисование слепков, как и в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, в основном происходит на подготовительных курсах. А что касается учебной программы студентов, то гипсовые слепки рисуются только на отделениях искусствоведения и архитектуры. В программу включено рисование гипсовой головы Геракла – на первом курсе, рисование головы Зевса в двух поворотах (ил. 5) (30 часов) – на втором курсе. Также рисуются гипсовые фигуры Германика и Венеры (ил. 6) (по 30 часов).



Ил. 4. Рисунок фриза Пергамского алтаря на 4 курсе



Ил. 5. Рисунок головы Зевса



Ил. 6. Рисунок гипсовой фигуры Венеры

Такое положение дел, при котором в академии Репина рисованию слепков уделяется даже меньше внимания, чем в академии Штиглица, нас не смущало. Все-таки студенты этих двух вузов сильно отличаются по уровню начальной подготовки по рисунку. Если в академии Репина в курсе рисунка в основном ставится задача формирования художника, решения высоких профессиональных задач, то в СПГХПА имени А. Л. Штиглица приходится учить рисовать чуть ли не с нуля. К тому же отказ от рисования «гипсов» в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина имеет длинную предысторию, связанную с неоднократным реформированием [1] и, в значительной степени, с идеологическими установками (вспомним хотя бы рассуждение о порочности рисования «гипсов» для будущего художника замечательного преподавателя Н. Радлова в его книге «Рисование с натуры» [2]).

Перейдем непосредственно к методике учебного рисования с гипсовых слепков классических произведений скульптуры и архитектурных деталей. Следует отметить, что как в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, так и в академии имени А. Л. Штиглица, методика и последовательность выполнения задания сильно зависят от индивидуальности педагога, его опыта и воззрений, но, тем не менее, базируются на общих методических установках, традиционных для каждого из вузов.

Для Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина характерен традиционный академический подход, при котором рисунок ведется последовательно, по стадиям, с тщательным выполнением каждого этапа. Начинается с точного внимательного контура, выполняемого тонкой линией, затем идет деление на основные освещенные и теневые области (при этом очень важно за все время ведения задания сохранение постоянного, неизменного по направлению, хорошего контрастного освещения), с постепенным переходом к моделировке формы с анализом и выявлением структуры, конструкции, с тщательной проработкой деталей. При этом сохраняется также проработка фонов, хотя тенденция к их более легкой трактовке и сведению практически только к касаниям явно намечается.

Для академии Штиглица характерен подход, созданный еще основателями нашей кафедры (В. А. Оболенский, С. А. Петров, В. И. Суворов, Л. И. Чегаровский [5]), при котором рисование ведется, скорее, от наброска. Студент должен в самом начале работы выявить основные структурные элементы, и, на следующих этапах уточняя характер и пропорции, постепенно переходить к выявлению деталей и моделировать форму, завершая рисунок богатым контуром, выполненным активной линией разной толщины и нажима, как бы суммирующим все объемы, выходящие «изнутри» на край формы. При этом исповедуется принцип минимального использования тона [4], подобно рисункам старых итальянских мастеров. Фон в большинстве случаев вообще не рисуется или сводится к небольшим касаниям. Освещение во время выполнения задания должно быть хорошим, выявляющим форму, но за его постоянством можно следить не так строго, как при академическом штудировании.

Еще один момент, на котором хотелось бы остановиться: во время рисования на модель можно смотреть по-разному. При первом (академическом) подходе мы очень строго следим за точкой, с которой рисуем. Студент должен постоянно находиться на одном месте. Это позволяет проверять рисунок с помощью отвеса, сравнивать формы по горизонтали и вертикали, что в конце концов приводит к большой точности. Но если довести этот метод до абсурда, то следует перед глазом поставить штатив с отверстием, перед ним стекло, расчерченное на клеточки, и лист бумаги расчертить тоже на клеточки, таким образом превратив человека в примитивный фотоаппарат. При втором подходе, допустим, если бы мы не рисовали, а лепили, у нас бы не было точки, с которой мы лепим. Мы крутим модель, мы крутим этюд, и при этом стараемся видеть, из каких объемов складывается изображаемая форма.

Назовем первое видение условно фотографичным, второе – условно скульптурным. Конечно, невозможно нарисовать гипсовую голову с точки иной по отношению к той, с которой мы на эту голову смотрим. Но, тем не менее, необходимо стремиться к формированию у студентов преимущественно скульптурного видения, не доводя привязку к точке, с которой рисуешь, до крайности. В этом тоже видится определенная разница в подходах к рисованию между двумя рассматриваемыми вузами.

Заострим наше внимание также на вопросе о подходе к использованию тона при рисовании гипсовых слепков. Студенты академии им. А. Л. Штиглица

в качестве первых заданий в курсе рисунка выполняют небольшую серию работ на тему геометрических тел (шар, куб, цилиндр, конус). Это задание выполняется, как правило, без натуры, но с учетом закономерности того, как тон «работает» на выявление формы, а не на передачу живописных качеств (окраски предметов, материала, из которого они сделаны, фактуры поверхности и тому подобное). В следующем задании – серии зарисовок предметов быта, перед студентом ставится следующая задача: рисуя с натуры, игнорируя материальность предметов, передать объем и пространство. Таким образом, к рисованию «гипсов» студент подходит подготовленным к использованию тона целенаправленно на выявление формы, пренебрегая живописными аспектами. Что касается Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, то решение живописных задач в рисунке проходит красной нитью через весь курс обучения, включая рисование гипсовых слепков.

В заключение хотелось бы отметить, что рисование гипсовых слепков с классических скульптурных образцов могло бы занимать более достойное место в курсе рисунка художественных вузов. По мнению авторов, есть определенные кризисные явления в современной эстетике. Отход от рисования «гипсов» как аспекта, формирующего мировоззрение и вкус художников, сложившегося в советское время, вероятно, весьма спорен сегодня. Постоянное обращение к классике в период обучения в современных условиях могло бы способствовать формированию вкуса и помогать художнику искать новую эстетику, отходить от стереотипов «современного искусства».

Что касается академии им. А. Л. Штиглица, то видится рациональным в рабочий план программы по рисунку внести уточнения. Многие задания следует сформулировать так, чтобы была возможность альтернативного решения: выбора между живой или гипсовой моделями. В современных условиях дефицита хороших демонстраторов пластических поз часто более разумно рисовать хороший слепок, чем невыразительного натурщика.

Литература

1. *Оленин, А. Н.* Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / БАН ; сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н. С. Беляев ; науч. ред. Г. В. Бахарева. – Санкт-Петербург : БАН, 2010. – 151 с.
2. *Радлов, Н. Э.* Рисование с натуры / Н. Э. Радлов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1978. – 130 с.
3. *Семенов, В. Ю.* Учебное рисование и лепка с классических скульптурных образцов / В. Ю. Семенов, К. К. Константинов, Л. А. Бейбутян. – Санкт-Петербург : НП-Принт, 2017. – 95 с.
4. *Суворов, В. И.* Рисунок – основа изобразительного искусства / В. И. Суворов. – Санкт-Петербург : Система, 2010.
5. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица* / ред. В. В. Пугин. – Санкт-Петербург : Лики России, 2007. – 255 с.

УДК 72.011:378.147:76.01

М. Н. Тер-Саркисян

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Ю. Н. Агафонов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Архитектурная композиция как тема для специального рисунка в СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Архитектурная композиция – это большая серия заданий по специальному рисунку в Академии Штиглица для студентов старших курсов дизайна интерьера. Эта тема органично и логично возникла из архитектурных зарисовок окружающей студентов архитектуры, интерьеров учебного и музейного корпусов академии и, по большому счету, изумительной архитектуры великой Северной столицы Российского государства. Здесь можно встретить поистине творческое композиционное соединение, переходящее в сплав архитектурных фрагментов, деталей, объёмов, мотивов, перспектив зданий, улиц, проспектов, каналов и площадей.

Ключевые слова: архитектурная композиция, специальный рисунок, дизайн интерьера, архитектурные фрагменты, перспектива

Martin N. Ter-Sargsyan

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Yuri N. Agafonov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Architectural composition as a theme for a special drawing in the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design

Architectural Composition is a large series of special drawing assignments at the Stieglitz Academy for senior interior design students. This theme organically and logically arose from the architectural sketches of the architecture surrounding the students, the interiors of the academic and museum buildings of the Academy and, by and large, the amazing architecture of the great Northern capital of the Russian state. There is a truly creative compositional connection, turning into an alloy of architectural fragments, details, volumes, motives, perspectives of buildings, streets, avenues, canals and squares.

Keywords: architectural composition, special drawing, interior design, architectural fragments, perspective

Архитектурная композиция – это большая серия заданий по специальному рисунку в Академии Штиглица для студентов старших курсов дизайна интерьера. Эта тема органично и логично возникла из архитектурных зарисовок окружающей студентов архитектуры, интерьеров учебного и музейного корпусов академии и, по большому счету, изумительной архитектуры великой Северной столицы Российского государства. Здесь было достигнуто поистине творческое композиционное единство, подлинный сплав архитектурных фрагментов, деталей, объемов, мотивов, перспектив зданий, улиц, проспектов, каналов и площадей.

Итоговая архитектурная композиция вынашивается, обдумывается в сложном процессе работы над набросками и зарисовками, а также над эскизами на основе подготовительного материала. Предлагаемая тема учебной программы выполняется студентами старших курсов по прошествии основного цикла заданий в классических рамках академического рисунка. Поэтому ввиду полученного студентами рисовального фундамента в этом задании заложена существенная доля творческой составляющей, подкрепленная умением достаточно хорошо и точно рисовать с натуры.

Курс специального рисунка как новая программа для отделения дизайна интерьера Академии Штиглица появился сравнительно недавно. Необходимо было проанализировать задачи и потребности выпускающей кафедры «Интерьер и оборудование». Кафедра готовит архитекторов, которые заточены на более глубокое изучение и понимание той неотъемлемой части архитектуры, которой является интерьер. В прежние века архитектор осуществлял всю работу – от фасадов здания вплоть до проектирования узора плитки для полов помещений здания. Так работал и выдающийся архитектор Максимилиан Месмахер, создавая свой шедевр – здание музея прикладного искусства Центрального училища технического рисования барона Штиглица (ЦУТР). В этом здании собраны интерьеры, выполненные в стилях разных архитектурных эпох и географической локации. Месмахер задумывал его как большое учебное пособие из камня для обучающихся специализированного художественного заведения. И этот замысел был им блестяще воплощен в жизнь. Каждый интерьер выполнен в стиле какой-то определенной архитектурной эпохи, стиля или цитаты, представляющей конкретный век и автора, как, например, Папская галерея великого Рафаэля, зал Людовика XIII, зал Генриха II и т. д.

«Архитектурная композиция» – это большая тема всего цикла специального рисунка, которая делится на несколько заданий и серий подготовительных набросков, зарисовок, эскизов и достаточно длительных натуральных рисунков к ним.

1-е задание. «Архитектурное интерьерное пространство композиционного характера СПГХПА им. А. Л. Штиглица».

Как было уже сказано, предмет специального рисунка вводится у студентов-архитекторов на старших курсах. А приступают к обучению рисования на уровне высшей художественной школы в рамках программы академического рисунка. И начинается этот процесс с выполнения грамотного перспективного изображения простых геометрических тел и архитектурных деталей – ионика, капители, кронштейна, акротерия, античной вазы. Завершив несколько заданий с постепенным повышением уровня сложности, наши студенты выполняют аналитическое рисование фронтальной перспективы классического интерьера Академии Штиглица, применяя уже полученные знания и понимание перспективных построений геометрических форм, наблюдаемых снаружи. В дальнейшем обучающимися решается неизмеримо более сложная задача – нарисовать большой геометрический объём, находясь внутри трёхмерного пространства, увидев и почувствовав его наполненность, протяжённость во всех трёх измерениях и пластику объекта. Для этого находят свое практическое применение методические установки кафедры рисунка и знания, полученные при изучении отдельного теоретического предмета «Перспектива». В рамках академического рисунка кроме фронтального интерьера существует ещё академическое задание по угловой перспективе, что тоже подкрепляется теорией перспективного черчения и рисования фрагментов и деталей интерьеров Академии Штиглица, которых в её помещениях большое множество.

Получив 1-е задание по специальному рисунку, студенты приступают к подготовительной работе. Они разбредаются по зданию академии и, погружившись в волшебную атмосферу её архитектуры, делают множество зарисовок всего, что привлечет их внимание. Многодневная работа над архитектурными фрагментами стимулирует творческую фантазию будущего художника-архитектора. Далеко не всё нарисованное входит в окончательную композицию студента, но приносит несомненную пользу для отбора и составления финального изображения, превращаясь в плодородную почву, так сказать, «культурную грибницу» для художественного образа, создаваемого автором. Работа над зарисовками проходит в постоянном контакте с ведущим преподавателем, с которым студенты консультируются как до начала воплощения эскизного замысла, так и в дальнейшей работе над итоговым графическим листом. Создание эскиза – это едва ли не самая важная часть всего задания, когда в муках рождается вся концепция архитектурной композиции. Это глубокий творческий процесс, ради которого и создавалась учебная программа специального рисунка для студентов-архитекторов. В этом рисунке должно совершиться идеальное слияние отдельных архитектурных элементов в единое гармоническое целое. Это должна быть не какая-нибудь примитивная свалка, бездумный коллаж различных кусков, а некая совершенная симфония, создаваемая графическими средствами, гармонично звучащая в пятнах и линиях рождающегося художественного полотна.

После создания эскизной идеи студент приступает к работе над большим графическим листом в формате примерно А1. И опять «всплывают» определённые закономерно ожидаемые сложности, которые невозможно

было разглядеть на стадии эскиза. Каждая возникающая проблема всегда становится особенной и индивидуальной. Работая над композиционным изображением, студенты всё глубже и осознаннее осваивают графический язык творческого рисунка, бесконечные технические возможности мягких материалов и разнообразных фактур.

Ни в коем случае нельзя забывать, что предлагаемая композиция может выплываться не только из архитектурных составляющих, объёмов и деталей. В интерьерах академии органично существуют находящиеся повсюду копии античных скульптур, которые могут существенно обогатить задуманную архитектурную композицию, поскольку объёмная фигурная пластика всегда органично вписывалась и существовала в архитектурном пространстве. А слепки скульптурного горельефного фриза Пергамского алтаря храма Зевса вообще являются богатейшим источником фантастических изображений неувядающего искусства античной Греции. Эта копия фриза, существующая в России в единственном экземпляре, счастливым образом подаренная нашей Академии Государственным Эрмитажем, обрела своё постоянное пристанище под огромным куполом Большого выставочного зала музейного корпуса, располагаясь по всему периметру его великолепных галерей. А в центре этого зала над его центральной лестницей величественно восседает в кресле мраморное изваяние основателя нашего учебного заведения Александра Людвиговича Штиглица, которую авторы архитектурных фантазий тоже нередко включают в свои композиции.

2-е задание. «Обнажённая фигура в композиционном интерьерном пространстве СПГХПА им. А. Л. Штиглица».

Следующее задание является дальнейшим логическим продолжением темы «Архитектурной композиции». Оно существенно усложняется введением в нее обнажённой человеческой фигуры. Для этого приглашается демонстратор пластических поз, и значительное количество часов отводится выполнению как зарисовок в различных ракурсах, так и длительному рисованию фигуры с применением знаний пластической анатомии, приобретенных в обучении на младших курсах в процессе теоретических и практических занятий в анатомическом кабинете и в мастерских рисовальных классах. Теперь в организованное архитектурное композиционное пространство необходимо мастерски ввести фигуру человека, которая могла бы органично существовать в неповторимой атмосфере интерьеров Академии Штиглица. И тут не получается механически вставить в уже придуманную и визуализированную фантазийную среду академически нарисованную и построенную фигуру. Необходимо найти работающее взаимодействие пластики фигуры и пространственной пластики, созданное усилиями молодого художника.

В стилизованном пространстве композиционного интерьера нужно умело разместить так же грамотно стилизованную обнажённую фигуру. Она располагается так, чтобы гармонично взаимодействовать с перспективными линиями и уходящими планами крестовых сводов, циркульных и овальных арок галерей Молодёжного зала, коридоров и рекреаций музейного и учебного корпусов Академии, поднимающимися и опускающимися маршами

классических и винтовых лестниц, лепных и живописных плафонов потолков, люстр и фонарей, проёмов окон и резных дверей. Это должен быть художественный синтез архитектуры и соразмерной ей фигуры человека, самой совершенной формы придуманной творческой мыслью Создателя. Каждый объём, каждый фрагмент, каждая деталь интерьера призваны поддерживать и усиливать формы и контуры человеческого тела, также, как и их пропорции пристраиваются в теснейшей взаимосвязи с архитектурой, которая и создаётся для существования в ней Человека. Это явит абсолютно новая композиция, которая до последнего кронштейна, ниши, арочки, балюсины, до последней чёрточки и штриха перекликалась бы и максимально соответствовала всему замыслу, создавая некое многоголосое хоровое, симфоническое звучание, выраженное нашим любимым языком изобразительного искусства.

3-е задание. «Архитектурное интерьерное пространство композиционного характера СПГХПА им. А. Л. Штиглица с одетой фигурой» (ил. 1).

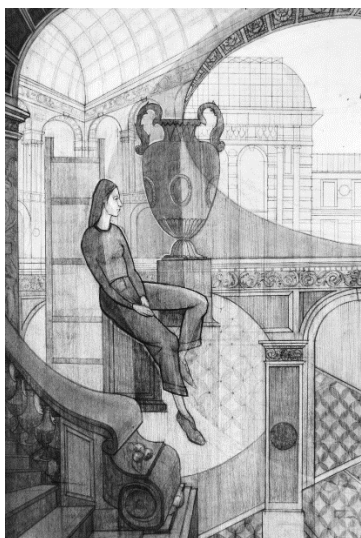
Третье задание так же, как и второе, начинается с натурального рисования, но уже одетой фигуры. Добавляется задача подбора тематического костюма, умелое рисование одежды, обуви, головного убора и складок одежды натурщика. Теперь всё это опять-таки нужно стилизовать и адаптировать к создаваемой исключительно художественным воображением виртуальной архитектуре. Любая фантазия может быть основана только на реальной жизни. Нельзя придумать нечто, чего человек никогда не видел. Любое придуманное изображение базируется на чём-то где-нибудь или когда-либо увиденном. И снова студенты рисуют внутри и снаружи академии, подпитываясь этой неисчерпаемой энергией великого творения архитектуры Месмахера. Обучающиеся изрисовывают груды бумаги и стопки блокнотов, из чего извлекают впоследствии всего лишь небольшой процент полезного изобразительного материала, который представляет собой только вершину айсберга всей проделанной ими подготовительной работы. Затем студенты выстраивают из лучших отобранных зарисовок, каждый соразмерно своему художественному багажу и таланту, определённый сюжет, вдыхая в изображение обязательную смысловую нагрузку и некую философию формы и пространства, органично перетекающего из одного состояния в другое. И снова необходимо решать проблему переноса малого эскизного изображения на большой формат окончательного варианта. Во время этого процесса неизбежно происходят изменения и коррекция во многих узлах и фрагментах рисунка ради усиления целостного восприятия.

4-е задание. «Графическая композиция архитектурного пространства исторического наследия Санкт-Петербурга» (ил. 2).

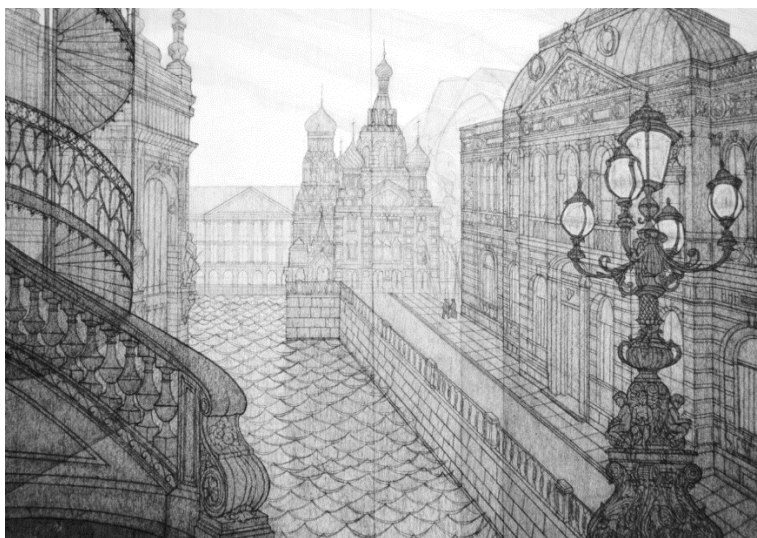
Для четвертого задания студенты с целью сбора рабочих материалов покидают стены академии, чтобы вдохновляться городской архитектурой, благо это великая архитектура величественного города, самого европейского в России и лучшего на планете. Вся глубоко продуманная архитектурная планировка Петербурга, щедро застроенная произведениями великих ев-

ропейских и российских зодчих, становится увлекательным примером, бесконечным вдохновляющим стимулом для творческой мысли юных рисовальщиков. Разумеется, объектами для зарисовок становятся архитектурные объекты, светские здания и величественные храмы, прямые улицы, просторные проспекты, тенистые парки, сады и скверы, фонтаны, гранитные набережные рек и каналов. Панорамы, перспективы и кованные решетки набережных Северной Венеции, скульптурные памятники историческим лицам, выдающимся личностям, большие и малые скульптурные формы в виде львов, сфинксов, грифонов, разнообразные вазы, медузы-горгоны Летнего сада, классические скульптуры, украшающие Летний сад, другие изображения в виде рельефов в большом изобилии присутствуют в историческом центре имперского Санкт-Петербурга. Огромное количество исходного архитектурного материала – это одновременно и очень просто и очень сложно. Существует бесчисленный выбор архитектурных объектов, из которого в итоге возникает новое ни на что не похожее художественное произведение. Здесь жесточайший отбор и отсеивание всего лишнего, не работающего на образ. Этот подбор, правильно сделанный, при благоприятном исходе творческого процесса может отразить особую индивидуальность студента, молодого художника-архитектора. Если это произойдет – произведение может стать духовно и творчески заряженным, избыточная энергия которого будет щедро переливаться через рамки созданного изображения.

Помимо всего прочего, при большом объеме набросков и зарисовок вырастает проблема цельности, монолитности произведения. Этого можно достичь графическими возможностями материалов исполнения, правильным сочетанием крупных, мелких и средних деталей и пятен, удачным сочетанием линии и штриха.



Ил. 1. Архитектурное интерьерное пространство композиционного характера СПГХПА им. А. Л. Штиглица с одетой фигурой



Ил. 2. Графическая композиция архитектурного пространства исторического наследия Санкт-Петербурга

5-е задание. «Графическая композиция архитектурного и интерьерного пространства Санкт-Петербурга с человеческой фигурой».

Продолжением работы на основе архитектурного богатства Санкт-Петербурга является пятое задание всего большого архитектурного цикла специального рисунка. Ведь архитектурная среда не существует совершенно отдельно без наполняющей её атмосферы в прямом и переносном смысле. Архитектура создаётся для человека и с расчетом существования в ней человеческой семьи, людей, населяющих городское пространство. И вот, в нашей композиции появляется тот самый человек, который наполняет её смыслом и оправдывает её существование. В нашем конкретном случае, как следует из всего выше сказанного, это далеко не фотографическое изображение. Это в высшей мере изображение художественно-творческое. Это полет мысли и космического вдохновения. Погружаясь в столь высокое состояние, испытываешь ощущение какого-то высшего разума, руководящего воображением идвигающего рукой художника.

Итоговая графическая композиция обладает и немалыми живописными качествами. В целом – это единство трёх составляющих: архитектуры, графики и живописи. Такая рисовальная графика обладает и некоторыми замечательными возможностями живописного произведения с игрой теней и света, бликов и рефлексов, градаций оттенков. Как всегда, значительное художественное произведение возникает на стыке, как результат синтетического соединения самых разнообразных приёмов организации пространства картинной плоскости. Пятое задание, будучи завершающим по теме «Архитектурная композиция», становится своеобразной дипломной работой по всему курсу предмета «Рисунок» – совокупно по академическому и специальному рисунку. Студенты значительно далеко уходят от кропотливой ученической работы начальных курсов, и прочно опираясь на весь полученный за годы обучения фундамент, воспаряют над ним мощной силой своей живой человеческой фантазии.

Преподаватель рисунка Академии Штиглица получает мощнейшую поддержку в виде бесконечно талантливых, увлекающихся и заинтересованных студентов, которые учатся здесь и сейчас архитектуре и графике. Они загораются в своём творческом желании и потенциале создать что-то новое и особенное. Эту возможность предоставляет активно формирующаяся, и не прекращающаяся ни на один день плодотворно развиваться программа специального рисунка для архитекторов, будущих дизайнеров интерьера. Это живой, прогрессирующий и не застывающий процесс. Постоянно пополняющаяся база, методический фонд композиций опирается на уже созданные работы, новые из которых сами становятся основой для дальнейшего движения вперёд. На каждом очередном комплексном просмотре в конце зимнего или весеннего семестра перед экзаменаторами предстаёт целая галерея свежих студенческих архитектурных композиций, перехватывающих эстафету от предшествующих, но, тем не менее, совершенно не похожих друг на друга и на то, что было создано ранее. В таких случаях всегда кажется, что это уже

предельный уровень, максимальный ответ на поставленную задачу. Но проходит еще одно полугодие, и наши ученики снова и снова предъявляют ярчайшие доказательства неисчерпаемости человеческой фантазии, величайшей созидательной энергии, бесконечного творческого потенциала и космической красоты «застывшей музыки».

Литература

1. *Архитектурная графика России* : первая половина XVIII в. : собр. Эрмитажа : науч. кат. / авт.-сост. А. Н. Воронихина [и др.]. – Ленинград : Искусство, 1981. – 176 с.
2. *Баммес, Г.* Изображение фигуры человека : пособие для художников, преподавателей и учащихся / пер. с нем. В. А. Виталса. – Берлин : Фолькунд виссен, 1984. – 336 с.
3. *Барышников, А. П.* Перспектива / А. П. Барышников. – Москва : Искусство, 1955. – 200 с.
4. *Ивашина, Г. Г.* Перспектива : учебное пособие / Г. Г. Ивашина. – Санкт-Петербург : СПГХПА, 2005.
5. *Кудряшев, К. В.* Проблемы изобразительного языка архитектора / К. В. Кудряшев, Л. Байзетцер. – Москва : Стройиздат, 1985. – 240 с.
6. *Куриляк, Р. П.* Рисунок : размышления художника-анатома / Р. П. Куриляк. – Санкт-Петербург, 2003.
7. *Макарова, М. Н.* Перспектива / М. Н. Макарова. – Москва : Просвещение, 1991. – 190 с.
8. *Материалы и техники рисунка* / Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина ; подгот. М. С. Копейкиным [и др.]. – Москва : Изобразит. искусство, 1987. – 93 с.
9. *Петерсон, В. Е.* Перспектива / В. Е. Петерсон. – Москва : Искусство, 1970. – 183 с.
10. *Симблет, С.* Рисунок : полное собрание техник / С. Симблет. – Москва : АСТ, 2006.
11. *Соловьев, С. А.* Черчение и перспектива : учебник / С. А. Соловьев, Г. В. Буланже, А. К. Шульга. – Москва : Высш. школа, 1982. – 319 с.
12. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица* : альбом / отв. ред. В. В. Пугин. – Санкт-Петербург: Проект 2003 : Лики России, 2007. – 254 с.

УДК 75.021.335:378.147SPGHPA

С. А. Хвалов

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Методика преподавания в мастерской живописи на стекле
Центрального училища технического рисования
имени барона А. Л. Штиглица**

В основу статьи легли архивные материалы с описанием методики преподавания в различных учебных заведениях европейских стран и России. Она была описана преподавателями класса живописи на стекле ЦУТР барона А. Л. Штиглица.

Ключевые слова: витражное искусство, техника декорирования стекла, методика преподавания, живопись на стекле

Sergey A. Khvalov

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**Methods of teaching in the workshop of painting on glass
Central School of Technical Drawing
named after Baron A. L. Stieglitz**

The article is based on archival materials describing teaching methods in various educational institutions of European countries and Russia. It was described by the teachers of the class of painting on glass of the CUTR of Baron A. L. Stieglitz.

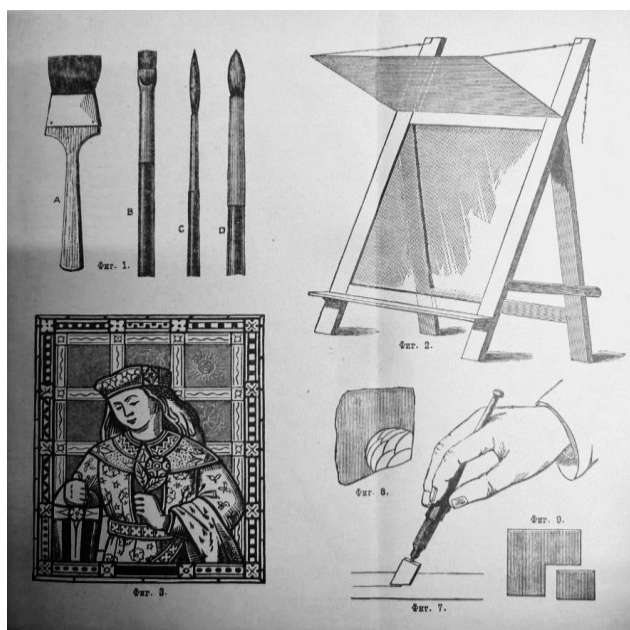
Keywords: stained glass art, glass decor technique, teaching method, glass painting

Из истории Центрального училища технического рисования имени барона А. Л. Штиглица известно, что впервые при учебных художественных заведениях был открыт класс живописи на стекле в 1899 г. Преподавателем был приглашен Карл Пассе¹, художник-витражист. Он окончил школу декоративных искусств в Париже в 1893 г., был учеником А. Карро.

Для проведения занятий в данной дисциплине необходимо было оборудовать классы и мастерские материалами, инструментами – всем, что позволяло ученикам приобретать практические и теоретические знания. Сохранились документы, в которых Пассе описал перечень необходимых материалов, оборудования, включая чертежи печей².

¹ Центр. ист. архив. Ф. 790. Оп. 1. Дело № 244.

² ЦГИА РФ. Оп. 1. Дело № 244.



Ил. 1. Инструменты, приспособления и материалы



Ил. 2. Неизвестный мастер. Аббат Эдмунд, 1656 г.

Программа обучения включала в себя практические навыки декорирования цветного стекла, обработку и нарезку по шаблону, сборку витражных модулей, запаивания их на различные припои (олово). Также программа предполагала роспись стекол красками с последующим обжигом в печи. Первые задания выдавались ученикам с простыми орнаментальными мотивами. Затем задания усложнялись, включая в себя исполнение копии с витражей XIII–XIV вв. На тот момент музей Центрального училища технического рисования имени барона А. Л. Штиглица располагал в своей коллекции 50 единицами витражей с XIII по XVIII вв.¹, в том числе, и современных витражистов первой половины XIX в. Это давало возможность ученикам изучать и выполнять копии непосредственно с оригиналов витражей Италии, Франции, Германии, Швейцарии. Карл Пассе использовал методы преподавания, основываясь на опыте Парижской Академии прикладного искусства. Ученики осваивали на практических занятиях три основных способа изготовления декора стеклянных окон-витражей. Первый – посредством применения цветного стекла – «мозаичный витраж». Второй – посредством эмалевой живописи на стекле. Третий – применение фактурных стекол – моллированных² и опаловых. Все три способа могут применяться одновре-

¹ Каталог предметов стеклянного производства и живописи на стекле / составил А. А. Карбоньер. С-Петербург, 1893 г.

² Моллированное стекло – полированное стекло, разогретое до температуры размягчения и изогнутое при помощи металлической формы по заданному радиусу.

Опаловое стекло – полупрозрачное стекло, имитирующее различные породы мрамора.

менно. Также в программе обучения отводилось много времени для изучения красок, употребляемых для «матирования»¹, росписи эмалями, способов растирания красок на различных основах². Изучались различные стекла, используемые для росписи эмалевыми красками: исполнение проектов макетов витражей в той или иной технике декорирования стекла.

После прохождения курса обучения, наиболее одаренные и показавшие лучшие результаты в данной дисциплине ученики получали право на двухгодичную командировку за границей для дальнейшего усовершенствования своей специальности на полный пансион. Сохранилась переписка в виде отчетов о проделанной работе за границей. Из нее видно, каким образом происходило дальнейшее усовершенствование по данной дисциплине. Основное внимание уделялось практической работе в наиболее известных мастерских того времени, таких как мастерская Ван Трека³ (Германия), Феликса Годена⁴ (Франция), Мюллер-Хиклера⁵ (Германия) и др. Помимо практических работ в мастерских выполнялись копийные работы акварелью. Они отражали наиболее известные памятники витражного искусства европейских стран. Выполнялись также проекты и макеты живописных стекол по собственным композициям. Каждые полгода высылались отчеты о проделанной работе.

Наиболее познавательными и подробными являются заграничные письма-отчеты выпускника, а в дальнейшем преподавателя класса живописи на стекле Карла-Эдуарда Андреевича Бренцена⁶. В Париже он устраивается в мастерскую Феликса Годена⁷, где работают известные художники Э. Грассе⁸, Л. О. Мерсон⁹. Очень интересным представляется отчет К. Бренцена о своей работе в мастерской. «Мои работы за это полугодие очень и очень немногочисленны, ибо много времени потребовало усвоение резьбы и пломбирования¹⁰ и др., чисто механических приемов ремесла». Также он принимает участие в большом витраже *Le Sacre* по композиции художника Э. Грассе. «Мною была исполнена живопись трех пьес – пьеса с торсом Жанны д'Арк и две верхних пьесы с готической архитектурой».¹¹ Также он исполняет стекла по собственным композициям под руководством Э. Грассе и Л. Мерсона. «Кроме всего этого я посещал еще два курса г-на Грассе. В здеш-

¹ Матирование – покрытие стекла тонким слоем краски либо стекло, обработанное плавиковой кислотой для достижения эффекта рассеянного света и являющееся основой для живописи на стекле.

² ЦГИА РФ. Ф. 790. Оп.1. Ед.хр. 155.

³ Густав ван Трек – художник-витражист Германии, 1854–1930.

⁴ Ф. Годен – французский художник-витражист, 1851–1930.

⁵ Ганс Мюллер-Хиклер – немецкий художник-витражист, 1860–1933.

⁶ К. Бренцен – художник-витражист, преподаватель ЦУТР бар. Штиглица. 1879–1951.

⁷ Ф. Годен – французский художник-витражист, 1851–1930.

⁸ Э. Грассе – французский художник, скульптор, график и иллюстратор, один из зачинателей модерна, 1845–1917.

⁹ Л.-О. Мерсон – французский художник, гравер, иллюстратор, член академии изящных искусств, 1846–1920.

¹⁰ Пломбирование – проклейка стекол в протяжке на мастике.

¹¹ ЦГИА РФ. Ф. 790. Оп. 1. Ед. хр. 112. Л. 340.

ней академии г-н Грассе читает специальный курс (3 года) истории живописи по стеклу. Кроме этих двух курсов я посещаю также курс анатомии в здешней Академии»¹. Из этих отчетов видно, насколько основательно и плодотворно было изучение практических вопросов витражного искусства. Сохранилось большое количество папок, содержащих макеты, шаблоны, копии работ XIII, XV–XVI вв., собственные композиции витражей. За время пенсионерской поездки К. Бренцен побывал в Италии, Испании, Германии, Англии, где изучал памятники витражного искусства, а также выполнил большое количество работ акварелью, с документальной точностью воспроизводящие витражи, находящиеся в этих странах.

Большое внимание уделялось учебным заведениям, мастерским, где происходил процесс обучения практическим занятиям в данной дисциплине, методике преподавания. В рассматриваемое нами время – период второй половины XIX – нач. XX вв. – отмечен большой интерес и спрос на витражи. Популярный в то время стиль неоготика, а также новые стили модерн и ар-деко способствовали развитию в области стекольной промышленности, появлению новых уникальных стекол, открывающих большие возможности для художников-витражистов. Это время отмечено появлением большого количества витражных мастерских не только на европейском континенте, но и в Америке.

Представляют интерес письма-отчеты К. Бренцена учебному совету ЦУТР им. барона А. Л. Штиглица, где он описывает свое путешествие по городам Европы. «Я начал свое путешествие во Франции, единственному источнику живописного стекла. Потом я проехал Бельгию и направился в Англию. Английская готика и стекла мне понравились. Что касается английских школ, то их я тоже видел, благодаря знакомству с президентом международного общества искусств в Лондоне. Из Англии я направился в Испанию. В Испанию меня тянуло уже с первого месяца моей командировки. Кроме того, в данный момент я поехал узнать способ плавления стекол и посмотреть школу, здесь устроенную по принципу парижской»². Далее он описывает посещение мастерских, занимающихся реставрацией, и изучает историю испанского стекла, специально для этого посещает мастерские Лиона и Толедо. Следуя предписаниям учебного комитета, добросовестно знакомится с постановкой практических занятий в учебных заведениях Испании.

В дальнейшем К. Бренцен использовал весь опыт знания и изучения витража, почерпнутый из своей пенсионерской поездки, уже как преподаватель в классе живописи на стекле. В мае 1907 г. К. Бренцен был утвержден в должности штатного преподавателя ЦУТР им. барона А. Л. Штиглица по классу живописи на стекле.³

С увлеченностью он берется за реорганизацию учебного процесса. Он подробно разрабатывает программу курса живописи на стекле, заботится о приобретении необходимого оборудования, материалов и инструментов.

¹ Там же.

² ЦГИА РФ. Ф. 790. Оп. 1. Лист 352.

³ ЦГИА РФ. Ф. 790. Оп. 1. Ед. хр. 155. Лист 10.

Необходимые закупки совершались не только за границей¹, но и у отечественных поставщиков, таких как магазины Шмидта, Франка и др. Курс живописи на стекле рассчитан на два года с распределением на 4 отделения:

I. В первом отделении внимание учеников главным образом обращено на обучение резке стекла по лекальным и прямым линиям, а также на изучение различных по своим свойствам и техническим данным стекол. А также на умение пользоваться инструментом для резки и пайки стекол. Для практических занятий ученики должны сделать геометрический или растительный орнамент. Они приобретают навыки в нарезке стекол по шаблонам, сборке стекол в свинцовую протяжку и их пайке на оловянный припой и затем «пломбировании» (проклейка стекол в протяжке на мастику). Для реставрации и копирования старинных стекол учеников обучали приемам имитации техники старых мастеров. Это возможно при основательном изучении и усвоении живописи на стекле только на старинных образцах. «Для того, чтобы скопировать какое-либо старинное стекло, надо его сделать таким, каким оно было новым, а потом только снять и добавить то, что сняло или добавило время».² Здесь же ученики знакомятся с более простыми приемами живописи на стекле, а также с красками коричневой и черной. Для того чтобы изготовить витраж, необходимо сделать макет (композицию). Задание на первом отделении предполагало составить две композиции геометрического орнамента и фриза для витражного окна, где весь рисунок образуется спайкой протяжки. По окончании первого отделения ученики должны выполнить три или четыре работы.

II. Во втором отделении продолжают практические занятия по резке и спайке стекол. В этом же отделении знакомятся с разнообразными приемами живописи на «черный контур» (один из основополагающих и трудных приемов). Ученики должны уделить больше времени и выполнить сложный орнамент одним только «черным контуром». Следующее задание предполагало орнамент, исполненный «черным контуром» с ознакомлением с приемами тушевки и с остальными приемами живописи желтой и красной красками. Для лучшего усвоения приемов реставрации один из орнаментов ученики должны были исполнить под старинный. В дальнейшем выдавались занятия по композиции орнаментального украшения, рисунок которого состоял из «черного контура». Затем практиковались занятия: рисование с живых цветов, на основании которых производится стилизация для витражных стекол. Преподаватель на практических занятиях показывал, каким образом осуществляется стилизация и рисование с витражной разбивкой (контуром протяжки). По окончании второго отделения ученики должны представить четыре-пять работ в материале, а также рисунки с цветов и упражнения, относящиеся к этим рисункам.

¹ ЦГИА РФ. Ф. 790. Оп. 1. Ед. хр. 34. Лист 73.

² ЦГИА РФ. Ф. 790. Оп. 1. Ед. хр. 34. Лист 105.

III. В третьем отделении продолжается закрепление навыков резки и спайки стекол, также особое внимание уделяется усвоению живописи коричневой краской. Для более основательного изучения живописи на стекле ученики делают копии со старинных стекол, а именно с оригиналов XIII, XVI вв., как наиболее типичных образцов. В этих старинных витражах использованы приемы живописи стекольными красками в ранее изученных отделениях. В этом отделении ученики знакомятся с различного рода эмалями: прозрачной, матовой, рельефной, а также с травлением стекол. Выдается задание для составления двух несложных собственных оригинальных композиций.



Ил. 3. Неизвестный мастер.
Кабинетный витраж, 1684 г.



Ил. 4. Неизвестный мастер.
Геральдический витраж, 1662 г.

IV. В четвертом отделении изучают приемы и роспись эмалевыми красками. Практикуется рисование с живых цветов и животных с дальнейшей стилизацией для составления собственных композиций. Основное внимание уделяется самостоятельному исполнению витража по собственным оригинальным композициям. Для учеников этого отделения необходимо исполнение стекла по картону с фигуративной композицией. Также в этом отделении необходим курс лекций с ознакомлением учеников с историей живописи на стекле. К. Бренцен при составлении этой программы обучения и методики преподавания подчеркивает необходимость распределения уроков в неделю на каждом отделении. «К занятиям в классе живописи на стекле допускаются ученики из класса композиции, у которых не менее трех уроков в неделю свободных для занятия в первом отделении, а во втором не менее

четырёх уроков. В третьем отделении ввиду серьезности занятий требуется не менее шести уроков, а в четвертом не меньше семи уроков»¹.

Как видно из этой программы, особое внимание уделялось практическим занятиям с материалом, а также технологии производства стекла, его свойств для получения того или иного результата. Важны знания по технологии декорирования термическим обжигом в печи или холодным (травление, гравировка, факетирование) способом. Эти знания являются неотъемлемой частью изучения витража наряду с художественной подготовкой учеников.

В истории класса живописи на стекле ЦУТР им. Барона А. Л. Штиглица имеются и трагические страницы, связанные с событиями после революции 1917 г. Закрывается училище. В 1920 г. К. Бренцен переезжает в Ригу, где в дальнейшем преподаёт как профессор в Латвийской Государственной Академии Художеств. Там он воспитал плеяду талантливых ярких художников-витражистов, внесших свой вклад в историю латвийского искусства. В 1945 г. было открыто Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой, ставшее преемником и продолжателем традиций обучения ЦУТР им. Барона А. Л. Штиглица. В современное время обучение витражному делу и подготовке специалистов ведётся в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица.

Литература

1. *Стокс, Л. Л.* Живопись на стекле / Л. Л. Стокс. – Москва, 1895. – С. 3-12.
2. *Минухин, Е.* Витражи / Е. Минухин. – Рига, 1959. – С. 60-80.
3. *Шликевич, Е. А.* Швейцарские витражи XVI-XVIII веков из собрания Эрмитажа : каталог выставки / Е. А. Шликевич. – Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. – 182 с.
4. *Какое красок дивное соцветье ...* : западноевроп. витражи и проект. рис. к витражам XV–XVII веков из собр. Эрмитажа : кат. выст / авт. ст. : Е. А. Шликевич [и др.]. – Санкт-Петербург : АРС : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2002. – 79 с.

¹ ЦГИА РФ. Ф. 790. Ед. хр. 34. Лист 105.

Особенности монументального рисования головы

Раскрывается понятие монументального искусства и даётся обоснование знаний, необходимых для монументального рисования головы человека. Рассказывается о влиянии стилей и направлений в монументальном искусстве при рисовании головы. В статье даётся анализ основных техник создания монументального изображения и названий материалов для них. Объясняется важность комплексного применения основных особенностей в монументальном подходе рисования головы.

Ключевые слова: рисунок, стили, монументальность, техники, материалы, композиция

Oleg V. Pluzhnik

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Features of monumental drawing of a head

The concept of monumental art reveals and the substantiation of the knowledge necessary for monumental drawing of a head of the person is given. It is told about influence of styles and directions in monumental art at head drawing. In article the analysis of the cores the technician of creation of the monumental image and names of materials for them is given. Importance of complex application of the basic features in the monumental approach of drawing of a head speaks.

Keywords: drawing, styles, monumentalism, technicians, materials, a composition

Монументальный подход при рисовании головы применяется в монументальном искусстве. Рассмотрим понятие монументального искусства.

К монументальному искусству относят:

- монументальную скульптуру (мемориальные комплексы, памятники, рельефы). Скульптуры выполняют из металла, камня, глины, дерева и гипса.

- монументальную живопись. Настенная и потолочная поверхность интерьеров и экстерьеров. В интерьерах выполнялась на холстах большого размера масляными или др. красками.

- монументально-декоративную живопись. Основная функция – декорирование больших поверхностей.

- сграффито. На поверхность стены наносят несколько слоёв (цемента, штукатурки, ангоба), а далее процарапывают по рисунку.

- фреску. Живопись по сырой штукатурке водными красками. Но теперь это могут быть темперные, масляные, акриловые краски [1].

- витраж. Картины из стекла собирались из цветных стёкол со свинцовыми перемычками и дополнялись росписью по стеклу и закреплялись обжигом.

- мозаику. Прикрепление к поверхности кусочков материала (галька, кусочки мрамора, керамические глазурованные гвозди, смальта и т. п.).

- энкастику. Связующим в красках является воск. Писать можно на мраморе, шифере, кирпиче, цементе, доске.

- батик большого размера (например, театральные занавесы). На ткань (шёлк, хлопок, шерсть, синтетика) наносится соответствующая ткани краска, а на стыке красок используется резерв, не пропускающий через себя краску.

Монументальное искусство создаёт художественную взаимосвязь с предметно-пространственной средой. Создаётся синтез произведений монументального искусства с архитектурой и ландшафтом. Идёт постоянный поиск образов тематических и стилистических особенностей элементов в композиции. Идеологическое содержание выражает непреходящее, значимые духовные ценности, величественные и вечные истины, истинное соответствие идеалам и главенствующим общественным интересам, отражает доминирующие идейные веяния и социально-общественные тенденции.

Происходит возвеличивание и увековечивание выдающихся исторических событий и людей.

На старших курсах студентам дается задание нарисовать голову больше натуральной величины и на его основе сделать графическое приложение. Рисование головы больше натуральной величины требует монументального решения в поставленной задаче. Монументальный рисунок почти всегда является картоном (подготовительной работой, направленной на изучение модели и поиск композиции). Это промежуточный этап для дальнейшей работы в материале. Для выполнения этого задания необходимо рассмотреть понятие монументальности в искусстве и особенности монументального рисования головы человека.

Монументальность изображения характеризуется следующими особенностями:

1. Упрощённостью тональных отношений.

2. Видом стилизации (под стиль в искусстве, под технологию, под манеру какого-либо художника, компиляционная или авторская).

Обозначим основные стили в искусстве:

Архаика – протостиль. Все объекты имеют структурно-связанное с предметным формообразованием на принципе подобия (икон) и причинно-следствия (индекс). Образность форм зооморфна, примитивна, синкретична, из природного материала и цвета (сажа, мел, жёлтые и красные охры).

Древнецарствие (Египет, Вавилон, Междуречье). Формы объектов характеризуются геометризмом, симметрией, прямолинейностью и ордерно-

стью (пальмо-, папирусо-, лотосообразной), плоскостностью, совмещённостью формы и письменного знака, переходом формы объекта в образ-знак. Язык цвета условен, символичен (ярко-локальные синие, зелёные, коричневые, жёлтые, красные, чёрные, белые, серебряные и золотые).

Классицизм (Греко-Римский). Античности присущи ордерные системы – конструктивно-художественные, семантические коды «вещевого языка» форм с антропомерным модулем, отражённым в архитектурном пространстве.

Романский. Для языка стиля характерны массивные, утилитарно-функциональные формообразования. «Вещевой язык» романского стиля формируется на семантике, пугающей могуществом бога и христианской символике, на ордерно-купольной архитектонике и определяется брутальностью, простотой, конструктивизмом, национальностью, светоносностью, естественностью цвета белого, чёрного, синего, зелёного, жёлтого, золота.

Готика. Ордерный язык готического формообразования характеризуется вертикализмом линий, виртуозной детализацией, подчинением логике целого в христианском культе, каркасностью, синтезом языка искусств: витража, гобелена, скульптуры, живописи, музыки, одежд священников, манускриптов, мебели, декора и т. д. Символизм языка цвета религиозен. Цвета чистые и яркие: синие, красные, белые, жёлтые, а также золото и серебро.

Ренессанс. Конструктивно-художественные формы опираются на попытки математического исчисления пропорций, симметрии, перспективы, на соединении интуитивного и интеллектуального, художественного и научного построения формы вещи. Язык искусства связывается с эстетикой гуманизма, а традиции античной культуры перерабатывались и освобождались от абсолютов при формировании нового идеала.

Барокко. Язык тектоники форм задаётся декоративностью элементов, сочетанием овальных, спиральных и волнообразных знакоформ. Барочные формы в декоративной пластике задают сложную уравновешенность динамическим композициям, экспрессивность, многоплановость, совмещение реальности и иллюзии. Обилие зеркал усиливают цветовой и светлотный контраст интенсивного мажорного цвета: лазурь, голубой, зелёный, белый, золото, но стилистика языка драматична.

Рококо. Основным элементом стиля является растительный завиток, который приносит атектоничность и деструктивность. Приоритет пастельных тонов: нежно-голубых, бледно-розовых и бледно-жёлтых, серо-голубых.

Классицизм (XVI–XIX вв.). Знаки языка классицизма прочитываются в формах как поверхностное подражание образцам-идеалам прошлого. В «вещевом тексте» изобилует эмблематика с суховатым контурами и неглубоким рельефом. Язык ордера через канон ритма, формы, цвета, пластики, пропорций образует стилевое единство. Цвет символичен с большим разбелом всей палитры, контрастируя с золотом, бронзой и красным деревом, образуя цветовую гармонию драпированных стен и потолков в интерьерах.

Модерн. Эклектика и историзм подготовили почву модерну. Язык стиля подразумевает волнистость линий, скульптурность, асимметричность,

орнаментальность, светоносность, прозрачность колорита, комплексное решение пространства изнутри наружу, природный символизм форм, рационализм, индивидуализм, эстетизацию утилитарности, функциональность и выявление эстетических возможностей новых материалов.

Постмодернизм. Отрицание модернизма и использование готовых форм. Основные признаки: ирония, игра, синкретизм.

Футуро. Отвержение прошлого и воспевание будущего воинствующего и революционного. Передача динамики принципом наложения последовательных фаз движения на одном изображении.

Ретро. Обращение к прошлому. Стилизация под старинные вещи

Артизм. Объекты рассматриваются с позиций художественных и эстетических ценностей.

Ряд направлений в искусстве очень близки к определению их как стиля. К ним относятся:

- функционализм,
- конструктивизм,
- архетипизм,
- хай-тек,
- хай-тач,
- транс-хай-тек,
- минимализм.

Производство сформировало стилистику функционально-конструктивного геометризма. Объёмы формы унифицируются, исчезает декор. Язык проформ характеризуется освоением новых материалов, конструкций, разработкой свободного плана, взаимопроникновением внутреннего и внешнего пространства, выразительным использованием функционально-конструктивной структуры объекта, выражающей конструктивную целесообразность, рациональность, механистичность, пользу. Для языка современных форм характерны технизация, информатизация, минимализация форм или её отсутствие, сенсорика, кинетика, обобщённость, простота, интернациональность семантических планов знаковых форм объекта в таких стилях, как хай-тек, минимализм, хай-тач, архетипизм, футуро.

3. Условностью цветовых отношений.

4. Обобщённостью и отбором деталей в изображении.

5. Плоскостностью форм, силуэтностью планов.

6. Привязанностью к технологии и материалу, в котором будет исполнена.

7. Чаще всего уплощённостью формы объёма и пространства.

8. Особой условностью технологических процессов. Например, фрески в православных храмах писали более простыми приемами, нежели иконы.

9. Особенностью изображаемого образа. Речь идёт об умении передавать:

- Особенности пола (мужчина или женщина). Размер мужской головы обычно больше женской. Это относится и к частям голов. У большинства женщин меньше мозговая и лицевая части. Это распространяется и на более мелкие части головы. У женщин меньше скулы, уши, нос, нижняя челюсть, разрез рта. Лоб, кажется больше из-за меньшего челюстного отдела и глаза

кажутся более крупными, так как глазницы маленькие. Кости головы у женского черепа меньше размером и менее рельефные. Основные бугристости менее выражены. Например, у большинства женщин отсутствуют или очень слабо выражены надбровные дуги и надбровные бугры. Зато в области между бровями имеется бугристость, а у мужчин обычно впадина. У женщин меньше скуловые дуги и скуловые бугры. Также меньше носовые кости и носовая ость. Меньше грушевидное отверстие и глазницы. Нижняя челюсть тоже меньше и слабее выражены подбородочные бугристости и углы нижней челюсти. Мышечная масса слабее и меньше, чем у мужчин. Это формирует женское лицо менее рельефным и более гладким. Носовые и ушные хрящи более маленькие. Зато жировых отложений у женщин больше, чем у мужчин. К местам, где может накапливаться жир, относятся: щёки, виски, низ подбородка и нижней челюсти, и низ затылка. Практически не бывает жировых отложений на ушах, верхнем веке, шлемовидном апоневрозе, верхней части носа, губах. Это касается как мужчин, так и женщин. Если жировых отложений довольно много, то образуются складки. Пожалуй, наиболее характерные складки у мужчин в области надпереносья. Кожа у женщин более нежная и гладкая, что придаёт чертам лица плавные и округлые формы. На верхней части головы у мужчин и женщин имеется волосяной покров. Форма причёски может подчеркивать форму головы, а может и скрывать её. Сами волосы могут быть прямыми, волнистыми или кудрявыми. У мужчин в отличие от женщин растут волосы и на челюстной части головы. Форма бороды и усов может значительно влиять на формирование и восприятие характера формы головы. В театре существует искусство грима. Изменение причёски одна из составляющих частей этого искусства.

- Возраста (младенец, подросток, юноша, зрелый возраст, старый человек). Когда нужно изобразить человека определённого возраста, то нужно знать возрастные особенности. Самая маленькая – голова новорождённого. Она составляет $\frac{1}{4}$ высоты его тела. У двухгодичного ребёнка рост равен 5 головам, у шестилетнего – 6, у двенадцатилетнего – уже 7 головам. У детей после 12 лет начинают формироваться вторичные половые признаки. Половое созревание и формирование тела завершается к 25 годам [2, с. 164–165]. Если у взрослого человека мозговая часть головы – $\frac{2}{3}$, а лицевая $\frac{1}{3}$ от размера всей головы, то у ребёнка это отношение ещё меньше. Лицевая часть в 8 раз меньше мозговой. На маленькой голове соответственно и все остальные элементы маленькие. Это уши, глаза слегка вздёрнутый нос, небольшой разрез рта, крохотный подбородок. Зато лоб кажется большим, так как лицевой отдел ещё неразвит. Кости, мышцы, хрящи ещё не сформированы. Зато жировые отложения придают голове округлые пухлые формы. Кожа гладкая и очень нежная. Из складок могут иметь место складка верхнего века, фильтр, ниже-губоподбородочная. Волосы мягкие и редкие. Лет с 12 до 15 – подростковый возраст, а с 16 до 25 – юношеский. Зрелость наступает после завершения формирования организма в физическом и духовном развитии. Зрелым возрастом можно считать период с 25 до 50 лет. После 50 лет у большинства людей начинаются дегенеративные процессы. Можно сказать,

начинается старость. С возрастом на голове человека кроме жировых складок у полных людей образуются и кожные складки. У молодых людей это обусловлено особенностями строения тканей. Обычно это складки верхнего века, межбровная, носогубная, фильтр, углов рта, подбородочно-губная борозда. Но не всегда они ярко выражены все сразу. С возрастом мышцы теряют тонус, а кожа теряет эластичность. Появляются складки на лбу и щеках. В старости лицо покрывается сетью мелких возрастных складочек, называемых морщинками. Как правило, с увеличением возраста растёт и количество морщин. Если в старости выпадают зубы, то изменяются пропорции челюстного отдела лица. Челюстной отдел у таких стариков меньше, а нижняя челюсть выдвигается вперёд. В старости увеличиваются носовые и ушные хрящи. Мышцы и кожа, теряя свою эластичность и упругость, обвисают. На челюстной поверхности волосы у мужчин начинают расти в юношеском возрасте, являясь своеобразным признаком перехода юноши в зрелый возраст. В старости волосяной покров значительно редее, образуя вначале залысины, постепенно переходящие в лысины. Встречаются люди, у которых волосяной покров на голове отсутствует.

- Расовые особенности (европеоид, монголоид, негроид, австралоид),

- Национальные особенности. У каждой национальности имеются общие характерные признаки. Подметить их и правильно изобразить – вот задача художника для передачи национального образа.

- Индивидуальные особенности (сюда можно отнести как незначительные отличия, так и патологии, т. е. разного рода отклонения и уродства). Несмотря на то, что структура головы одинакова, т. е. состоит из одинаковых элементов в их количественном соответствии, у каждого человека эти элементы сугубо индивидуальны. В голове часто присутствует асимметрия правого и левого, верхнего и нижнего. Задача художника подметить и передать характерные именно для этого индивида особенности – это придаёт изображению больше реалистичности и похожести.

- Особенности передачи внутренних чувств (спокойствие, удивление, сосредоточенность, смех, улыбка, недовольство, ужас, плач). Когда же мышцы приходят в движение, то создают на лице трансформацию мягких тканей с теми или иными смещениями и складками. Изменения, вызванные мимическими мышцами, отражают психологическое состояние человека, а жевательные мышцы принимают также участие в акте речевой деятельности и пережёвывании пищи и т. п. Часто человек во время переживания тех или иных чувств совершает произвольные движения головой и руками. Эти жесты также необходимо подмечать. Существуют языки жестов.

- Особенности фантазийных образов (сказочность, мистичность, божественность, героичность и т. п.).

10. Социализованностью образа. Статусность субъекта его положение в общественной иерархии. (Передаётся через аксессуары: статус одежды (например, мужская или женская, различные виды формы у военных и служащих), украшения, причёски, татуировки, пирсинги и другие виды боди-арта как движущих элементов семантичности). Таким образом, синтактика

задаёт семантику, т. е. смысловую составляющую образа. Семантика определяет заданное прочтение и влияние на восприятие прагматики образа, т. е. его воздействия и влияния на массы.

Неверно построенные общая форма, пропорции, конструкция, пластика, лишают голову портретного сходства. Но в процессе рисования нужно не просто копировать натуру, а суметь отобрать главное и отбросить второстепенное. Важно правильно расставить акценты при моделировании конструкции, формы, объёма, пространства, акцентируя особенности рисуемой головы. На нужном месте – нужное количество материала. Но для решения монументальных задач недостаточно просто правильно нарисовать, т. е. без ошибок. Рисующий должен понимать цели и задачи монументального рисунка. Только в этом случае его ждёт успех.

Литература

1. *Комаров, А. А.* Технология материалов стенописи : учебное пособие / А. А. Комаров. – Москва : Изобразительное искусство, 1989. – 240 с.
2. *Павлов, Г. М.* Пластическая анатомия / Г. М. Павлов, В. Н. Павлова. – Москва : Искусство, 1966. – 240 с.

**Архитектурная отмывка в процессе обучения студентов
кафедры монументально-декоративной живописи**

В данной статье Вы узнаете, что такое архитектурная отмывка, какая техника больше всего подходит для выполнения работы над архитектурной отмывкой и почему в архитектурной графике важно знать правильную перспективу и законы света и тени. Вы сможете ознакомиться с выполнением архитектурной отмывки с помощью графической туши и техники лессировок.

Ключевые слова: Архитектурная отмывка, графическая композиция, архитектурная графика, лессировка, техники отмывки, графические материалы

Michael M. Meshkov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**Architectural washing in the process of teaching students
of monumental and decorative painting**

In this article, you will learn what an architectural hillshade is, what technique is most suitable for performing work on an architectural hillshade, and why it is important to know the correct perspective and the laws of light and shadow in architectural graphics. You will be able to familiarize yourself with the implementation of architectural cleaning using graphic ink and glazing techniques.

Key words: Architectural wash, graphic composition, architectural graphics, glazing, cleaning techniques, graphic materials

Архитектурная графика (отмывка) – один из способов тональной и светотеневой разработки объектов и деталей в архитектурном проекте. Понятие «архитектурная графика» возникло на рубеже XVIII–XIX веков. Рождение этого термина связано с появлением академических архитектурных школ, где студенты могли получить специальное архитектурное образование (поскольку ранее будущие зодчие обучались по тем же программам, что и инженеры, художники, скульпторы). В архитектурных школах обучение получило большую профессиональную направленность. Так, например, графические работы студентов-архитекторов: эскизы, рисунки, чертежи стали

больше отвечать изобразительно-структурным требованиям будущей профессии и стали называться «архитектурной графикой».

На начальной стадии проектирования архитектурная графика используется как элемент композиционного поиска общей идеи, как средство быстрой фиксации первоначальных вариантов замысла будущего сооружения, на этой стадии используются главным образом методы графического рисунка. Далее архитектурная графика используется как элемент разработки точного архитектурного чертежа, доведения его до законченного проекта, предназначенного для осуществления. На этой завершающей стадии проекта роль графики, как средства композиционных поисков, уступает место графическому выполнению проекта, где используются, главным образом, методы чертежа (ортогональные проекции, аксонометрия и перспектива).

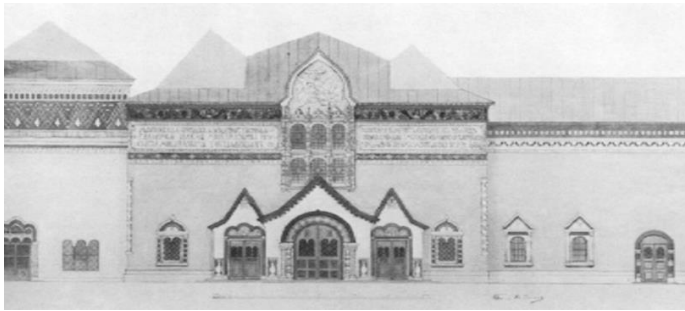
При цветовом оформлении работы могут использоваться как корпусные, так и лессировочные краски. Корпусная техника кроющими красками применяется в архитектурных чертежах довольно редко, так как выявить объемность формы и передать воздушную перспективу этим приемом можно лишь с достаточной степенью условности. Лессировочная техника основана на прозрачности акварельных красок или специально приготовленного раствора плиточной (сухой) туши.

Для выявления объемно-пространственной формы архитектурной детали или объекта на работе, техника отмывки является наиболее выразительным графическим приемом. Богатые возможности тонального изображения, основанного на законах воздушной перспективы, теории теней, технике и приемах отмывки, позволяют не только передать рельефность, пластику и цвет объекта, смоделировать его реалистическое изображение, но и выявить пространственное расположение всех его частей. Универсальность, наглядность отмывки позволяют применять ее при выполнении изображений фасадов, архитектурных (аксонометрических) разрезов, генеральных планов и перспектив.

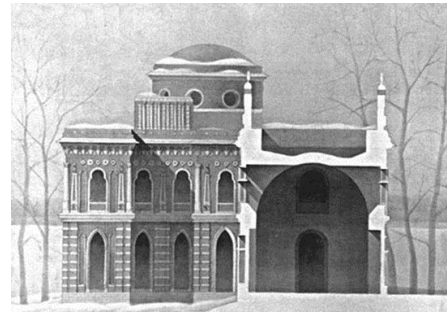
Характер отмывки влияет на выразительность работы, при равномерной однотонной отмывке она может казаться монотонной и серой, а при интенсивной, разной по тону отмывочного слоя и по насыщенности, очень выразительной и эффектной. Отмывка выполняется такими художественными материалами, как тушь (желательно китайская). Только, используя эти материалы, можно достичь прозрачности слоя, передать тонкие переходы от светлого к темному.

Моделируя объемно-пространственную форму при помощи отмывки необходимо решать и композиционно-графические задачи, заключающиеся в выявлении композиционных особенностей изображаемого объекта. Чтобы более конкретно передать характер архитектурной детали или фрагмента с помощью отмывки, необходимо учитывать положение теней и законы воздушной перспективы. Согласно которым собственные тени на телах вращения и криволинейных элементах светлее, чем падающие тени, так как участки собственной тени получают дополнительное освещение благодаря отраженному свету.

Эти особенности влияют на композиционное решение, и тональное равновесие может быть достигнуто в том случае, когда правильно определяется градация насыщенности собственных и падающих теней. При отмывке архитектурной детали или фрагмента, который примыкает к плоскости стены, то падающие тени от него на стену, не должны разрушать тонового равновесия.



Ил. 1. Васнецов Виктор Михайлович.
Проект фасада Третьяковской галереи.
Акварель, тушь, перо



Ил. 2. Москва. Царицыно, Оперный дом.
Арх. В.И. Баженов

В отмывке архитектурных сооружений основная композиционно-графическая задача заключается в выявлении именно этих композиционных сторон изображаемого объекта при помощи определенного характера тушевки. Так, нижние части сооружения отмываются более насыщенными по колориту тонами, при этом если поверхность рельефная или имеет мелкие декоративные детали, то им придается обобщенный характер.

Особенностью отмывки как одного из самых сложных видов графического выполнения работы является, с одной стороны, передача в одном тоне или в цвете материала отдельных элементов данной архитектурной детали или фрагмента и воздуха, а с другой – обобщение используемых цветов в единую, целостную гамму, наиболее полно характеризующую изображаемый объект.

Распределение степеней (градаций) освещенности на поверхностях объемных форм, обусловленное освещением и позволяющее воспринимать рельеф, называется светотенью. Как отмечалось выше, законы светотени лежат в основе всех тоновых реалистических изображений на плоскости, в том числе и в основе отмывки архитектурных элементов.

Все предметы в действительности всегда имеют комбинированное освещение, состоящее из суммы прямого, отраженного и рассеянного света. При работе над передачей объемно-пространственной формы при помощи отмывки, выбирается определенный источник света (солнце) с лучами, идущими по направлению диагонали (слева направо), и имеющими угол падения равный 45 градусам, т. е. источник света находится сверху, сзади и слева от рисующего.

Такой выбор направления световых лучей дает значительные преимущества при выполнении отмывки, так как при этом достигается простота в

построении проекций света и теней на объекте, а также значительно упрощается чтение и понимание работы. Интенсивность освещения зависит от угла падения лучей света на поверхность и убывает с уменьшением величины этого угла. Следовательно, наиболее яркая освещенность будет в точке, на которую луч света падает под углом 90 градусов, а теневой участок - в точке касания луча 45 градусов к поверхности

Отмывка выполняется специально приготовленными растворами китайской сухой туши или акварели. Ни в коем случае нельзя использовать для приготовления растворов жидкую спиртовую, черную или цветную тушь. Количество раствора определяется практикой, но его всегда следует приготовить значительно больше, чем требуется для отмывки на один раз, т.к. даже при большом умении нужный тон за 1 раз трудно получить.

Приготовленный концентрированный раствор туши можно разлить по небольшим, желательно стеклянным банкам и разбавлять его кипяченой водой до необходимой насыщенности. Таким образом, можно получить три-четыре различных по тональности раствора и каждый из них использовать в отмывке по мере необходимости. В случае, если тушь частично выпадает в осадок в осадок, стоит процедить раствор через фильтр из ваты или 4-х слойной марли.

Следует отметить, что первое знакомство с техникой отмывки, как графическим приемом подачи архитектурных элементов, происходит на занятиях по дисциплине «Графика и композиция».

Работа начинается с отделения света и тени на фрагменте. Все затененные места покрываются раствором туши такой силы, чтобы после высыхания все покрытые тушью участки были несколько светлее самых светлых рефлексов в теневых местах работы. Это необходимо, чтобы не перетемнить работу в процессе.

Второй этап состоит в покрытии очень легким тоном, почти водой, всей поверхности выбранного фрагмента или фасада. При этом нетронутыми остаются все выпуклые части, которые находятся под непосредственным воздействием света, падающего на них под прямым углом, а также плоскости, на которые лучи света падают под углом 90 градусов или близким к нему.

Затем вся поверхность делится на несколько основных планов в зависимости от их удаления в глубину, что необходимо предварительно изучить на эскизе. Первый освещенный план изображается светлее остальных. Под словом «план» в данном случае следует понимать вертикальные поверхности, параллельные плоскости, на которой расположен сам объект.

Вся поверхность фрагмента, за исключением первого плана, покрывается таким же легким раствором туши, каким была покрыта вся поверхность чертежа. По высыхании поверхности чертежа первый план оказывается несколько светлее остальных, более глубоких. Вся работа ведется кистями для акварели из ворса белки № 10, 5, 3 и 1. Это дает возможность сделать мягкие касания между формами и получить мягкие переходы тонов в рисунке.

Продолжая работу далее, покрывают последовательно одним и тем же легким раствором планы, за исключением уже покрытых; каждый раз бумаге дают хорошо просохнуть. Не следует вводить слишком много планов, достаточно 5–7 основных, наиболее характерных. Все второстепенные, близко расположенные планы, следует объединять в один; их разделение (при необходимости), можно сделать в конце работы.

Для упрощения работы покрытие легким раствором туши производят сразу на всех участках света и тени. Выпуклости, обращенные к источнику света, особенно на первом плане, стараются сохранить светлыми. После распределения степени освещенности на светлых планах переходят к работе над участками, находящимися в тени. Тени, расположенные на первом плане и на планах, ближайших к зрителю, изображаются более интенсивными, чем тени, находящиеся на более глубоких планах; последние изображаются более ослабленными и с меньшими подробностями в градациях.

Покрытие затененных поверхностей идет так же последовательно по планам, как и при тушевке освещенных поверхностей, но в обратном порядке. Последними покрываются тени самого близкого к зрителю плана.

На всех ребрах детали, находящиеся в тени и обращенных к источникам отраженного света, при покрытии теней необходимо оставлять тонкую полоску, чуть светлее тени. Это явление наблюдается в природе, и передача его способствует большему выявлению рельефности формы. Следует отметить, что светящиеся выпуклости фрагмента в тени (как и на свету) будут различны по силе, то есть на передних планах они будут более светлыми, чем на планах, более глубоких.

Обобщение, прежде всего, корректирует некоторые композиционные вопросы изображения. Можно, при необходимости, добиться изменения соотношения тональностей фона и объекта, уточнить общий колорит работы. Возможно и смягчение слишком резких границ без колера, мокрой кистью от центра работы к периферии, этот технический прием необходимо выполнять очень осторожно мягкой влажной кистью, не затрагивая нижних слоев.

Детализация, в большей степени, чем технологические стадии, требует опыта натурной работы над деталью. Понимания влияния тоновой среды на моделировку объемов, а также определенного технического мастерства в исполнении. Детальная разработка производится выборочно, исходя из требований общей композиции изображения. В тщательной детализации и передаче материальности нуждаются, как правило, только самые ответственные в смысловом значении участки плоскости.

В процессе работы следует следить за целостностью изображения. Обобщать детали на удаленных плоскостях и делать акцент на ближней форме удерживая в фокусе внимание композиционный центр. Мелкие детали стоит подчеркнуть тонкой кистью. Деталь в такой работе имеет принципиальное значение. Так как удерживает и объединяет большую форму.

Работа над архитектурной отмывкой имеет важное значение в процессе обучения будущего художника-монументалиста, поскольку воспитывает культуру работы с материалом, пристальное внимание к натуре, умение

довести работу до законченного художественного произведения. Знакомство и изучение произведений в технике архитектурной отмывки предшествующих художников формирует хороший художественный вкус у студентов, что обязательно пригодится в дальнейшей творческой практике будущих художников-монументалистов.

Литература

1. *Пучков, А. С.* Методика работы над натюрмортом / А. С. Пучков. – Москва : Просвещение, 1982. – 160 с.
2. *Аксенов, К. Н.* Рисунок : в помощь начинающему художнику оформителю / К. Н. Аксенов. – Москва : Плакат, 1987. – 192 с.
3. *Берт, Д.* Ключи к искусству рисунка / Додсон Берт. – Москва : Попури, 2011. – 190 с.
4. *Рид, У.* Фигура : методика рисования и построения / У. Рид. – Москва : Попури, 2000. – 101с.
5. *Могилевцев, В. А.* Основы рисунка : учеб. пособие / В. А. Могилевцев. – Москва : Артindex, 2012. – 53 с.

УДК 75.052:738.4:378.147

А. Ю. Агафонова

Москва, Россия

Московская государственная художественно-промышленная
академия имени С. Г. Строганова

Е. Е. Матько

Москва, Россия

Московская государственная художественно-промышленная
академия имени С. Г. Строганова

**Особенности организации проектной деятельности студентов
при выполнении выпускной квалификационной работы.**

Тема «Монументальная эмаль»

В статье рассматриваются процессы формирования московской школы монументальной эмали и проектные методы преподавания, получившие свое развитие в художественно-промышленной академии МГХПА им. С. Г. Строганова в практике преподавания на кафедре «Монументально-декоративная живопись».

Ключевые слова: эмальерное искусство, эмали, профессиональный интерес, практика преподавания, метод проекта

**Features of the organization of students' project activities
when performing final qualifying work.**

Subject "Monumental enamel"

Anastasia Yu. Agafonova

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Evgeny E. Matko.

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

The article deals with the formation of the national school of easel enamel and project teaching methods, which received its development in the art and industrial academies of MGHPA. S. G. Stroganov in the practice of teaching.

Keywords: enamel art, enamels, professional interest, practice of teaching, project method

«Отсутствие ограничений
является врагом искусства»

Орсон Уэллс

Известно, что метод художественного проектирования является ведущим в учебном процессе строгановской школы. Он постоянно совершенствуется на всех уровнях учебного процесса, начиная с основ композиции и

пропедевтики на первых курсах и заканчивая дипломным проектированием, пополняется новыми педагогическими технологиями, методиками и примерами практического воплощения.

Программа профессионального образования специалиста завершается выпускной квалификационной работой (ВКР). Особенностью практики подготовки к защите ВКР в Академии С. Г. Строганова являются две составляющие работы: это теоретическая (пояснительная записка ВКР) и художественно-практическая работы. Художественно-практическая часть работы состоит из произведения (или его фрагмента), изготовленного автором в материале, графического листа и макета архитектурной ситуации.

Практика руководства художественно-практической части выпускной квалификационной работой студента показывает, что применение проектного метода на занятиях со студентами является успешной результативной формой для решения творческих и практических задач, поскольку активизирует эмоционально-образное мышление студента и способствует успешному планированию работы. Применение на занятиях метода проектирования способствует формированию у студентов необходимых профессиональных умений: составления плана работы по выполнению проекта, определения сроков выполнения, обеспечения себя необходимыми материалами, предоставления согласно индивидуальному графику необходимых эскизов, чертежей, выполнения изделия или его фрагмента в материале, представления презентации и итогов проделанной работы.

Спецификой преподавания дисциплины «Композиция» на кафедре монументально-декоративной живописи является создание художественных объектов и их материальное воплощение в архитектурной среде. Основной целью проектной части ВКР становится семантическое выражение назначения здания художественными средствами монументально-декоративной живописи (мозаики, росписи, сграффито, эмали).

В решении подобных архитектурно-художественных задач важное место отводится в учебном процессе искусству художественной эмали. Данная технология имеет широкий диапазон средств художественной выразительности: от реалистического до условного декоративного, что позволяет сделать учебный процесс увлекательным, творческим и создавать декоративные композиции любой тематики, с применением неограниченного арсенала методов стилизации. Технология создания эмалевых панно и декоративных вставок позволяет включать эмальерные произведения в разнообразные архитектурные объекты, выявлять и поддерживать стилеобразующие детали интерьера. Эмалевые вставки органично встраиваются в объемно-пространственную композицию архитектуры общественных зданий: во входной группе осуществляя функции вывески, эмблемы, в интерьере – раскрывая функциональное назначение здания. Внимание практикующих художников и студентов привлекает относительно несложное изготовление и легкий монтаж эмалевых произведений.

Обязательным условием включения эмалевых произведений в архитектурную среду является композиционно-пластическая связь с архитектурой, соподчинение масштабов, выделение зрительных центров пространственной среды, стилистика и колорит окружения.

Рассмотрим опыт применения проектного метода на примере дипломной работы студентки 6 курса МДЖ Сивковой М. Ю. (руководитель доц. Матько Е. Е.) (ил. 1). Темой данной *ВКР* является «Декоративно-художественное решение стены улицы-сада в технике горячей эмали на тему «Райский сад».



Ил. 1. Эмалевый фрагмент росписи стены конкурсного проекта детского сада холдинга «Сады Придонья». ВКР. Студент – Сивкова М. Ю., рук. – доцент Матько Е. Е.

Дадим характеристику этому виду работы: практико-ориентированный, межпредметный, долгосрочный, индивидуальный, инженерно-художественный, творческий, учебный тип проекта. Продолжительность – 36 занятий, в том числе контактных с преподавателем 432 ч. Всего согласно учебному плану: 540 ч. Основными целями проекта являются образовательная, развивающая и воспитательная.

Планируемый результат: в соответствии с требованиями к защите ВКР специалитета научить студента убедительно обосновывать выбор темы и выбор архитектурного объекта с учетом новизны, социальной значимости архитектурно-художественного решения и возможности его воплощения. Успешно применять художественный материал (эмаль) для реализации и

презентации проекта; совершенствовать умение проведения анализа современного состояния в области проектирования подобных объектов, воплощать профессиональные знания в синтезе архитектурной среды и изобразительного искусства; расширять навыки в практике защиты архитектурно-художественного продукта (декоративного оформления экстерьера).

Студент должна разработать и осуществлять определенный порядок действия: составлять план работы, график работы, определять цели и задачи проекта, ставить сроки выполнения его этапов. Также в план работы студент вносит подготовку рабочих и чистовых макетов, определяет ассортимент необходимых для реализации проекта материалов, отрабатывает навыки командной работы, в том числе с архитектором, представляет результаты всех этапов проделанной работы. Особое внимание уделяется представлению итогов работы: воплощению архитектурно-художественной композиции и выполнению фрагмента в материале (сталь, медь, эмаль).

В проекте принимает участие один студент.

Практическая работа осуществляется водорастворимыми красками: гуашью, темперой, венгерской эмалью (опаками) при помощи кистей, флейцев, валиков. Используются материалы: ватман, крафт, медь. Работа ведется поэтапно.

Первый этап планирования.

Первоначально студент самостоятельно изучает техническое задание и архитектурно-конструктивные особенности объекта.

«Конкурсный проект детского сада компании «Сады Придонья» был разработан на кафедре МДЖ архитектором А. Евстроповым для участия на Всероссийском конкурсе на оригинальную концепцию детского сада ОАО "Национальная продовольственная группа "Сады Придонья». Холдинг специализируется на производстве соковой продукции и детского питания на растительной основе. Архитектурный комплекс состоит из нескольких корпусов детского сада. Фасады корпусов детского сада и глухая стена административных зданий образуют пространство 10 x 4 метра. Это пространство получило название «улица-сад» и представляет собой игровую зону с газонами под стеклянной крышей. Проанализировав архитектурную ситуацию, студент самостоятельно предложила разработать декоративное панно для пространства улицы-сада.

Для успешного решения задачи студенту необходимо было сформулировать и обосновать тему панно. Предпочтение в разработке темы отдавалось созданию художественных образов, которые бы ассоциативно связывались с этим объектом. Также в ходе обсуждения темы и объекта с преподавателем и архитектором студент должен понимать, что им в процессе выполнения проекта предстоит спроектировать монументальную композицию с учетом особенностей детского восприятия, архитектурной ситуации и пластических свойств материала (медь и венгерская эмаль (опаки)). Для успешного решения этой задачи студенту необходимо выделить учебное время для изучения обширных иллюстративных и фактических материалов, анализа подобных примеров, освоения технологии художественной эмали.

Аналитическо-творческий этап.

Поскольку основной целью студента является создание оригинального монументального произведения, совместно с руководителем было принято решение применить методику комбинированного предметного и ассоциативного рисования, используя бессознательное рисование (дудлинг). Рисовальная структура дудлинга линейно близка к технике детского рисунка, и дает пластическую возможность соединить предметные изображения (по мотивам палеолитических росписей) с рисованием фантазийных фонов и фрагментов, тем самым добиться яркого оригинального эмоционального впечатления от композиции в целом.

Если с решением композиционных задач монументальной композиции студент встречается не впервые, то рисование в технике дудлинга и работа над фрагментом «стены» в материале является новым направлением её учебной и творческой деятельности.

Самостоятельно студент осуществлял подбор и анализ существующих примеров архитектурно-художественных решений социальных объектов, детских садов, школ и т. п., а также предложил оригинальную тему композиции «стены». Студентом была выбрана и обоснована тема «Райского сада», которая ассоциативно связана с концепцией деятельности холдинга «Сады Придонья». Для успешного выполнения проекта студент составила план, в который входили: изучение живописного наследия и образцов монументального и декоративно-прикладного искусства на тему «Райский сад»; анималистические и ботанические цветные зарисовки, с последующей стилизацией под рисунок шпалер; рисование фантазийных эмалевых фонов; поиск композиции стены: создание центра композиции, создание ритма, подбор цветовых ассоциаций, формы, силуэта, цветовых пятен и т. п.; эскизирование вариантов композиции и ее фрагментов на листах крафта, с последующим анализом их образной составляющей.

Совместно с преподавателем были запланированы этапы анализа, обсуждения и просмотра полученных эскизов, отбор лучших, способствующих наиболее полному раскрытию этой темы.

Этап практический

Наиболее выразительные, соответствующие концепции заявленной темы эскизы, стали основой для создания последующих фор-эскизов, картонов фрагмента развертки стены.

Результатом практической работы должно было стать оригинальное эмалевое панно (проектируется как часть экстерьера улицы-сада). Его фрагмент изготавливается в единичном экземпляре и может использоваться как выставочный и презентационный объект. Для создания эмалевого панно (фрагмента стены улицы-сада) студент создала несколько вариантов живописно-графической структуры развертки стены, уточнила расположение цветовых и тональных пятен, ритмов, силуэтов, соотношения фона и фигур. Совместно с преподавателем выбрала наиболее выразительное колористи-

ческое решение «стены», а также самостоятельно выделила из общей композиции фрагмент, определила его размеры и выполнила подготовительный картон для дальнейшего изготовления в материале.

Следующим пунктом этого этапа является практическое выполнение. Студент определяется с выбором нужной формы фрагмента и в специально оборудованной эмальерной мастерской кафедры МДЖ при кураторстве преподавателя выполняет этот фрагмент в материале. Основная задача этой работы – не только максимально близко воспроизвести к эскизу характер пластики и сюжет в эмалевой пластине, но продумать конструктивно-технологическую часть, возможность монтажа панно к фасаду стены.

Этап обобщения информации.

Прежде чем перейти к представлению полученных результатов, студент вместе с преподавателем анализируют детали, проводят по возможности корректировку работы, исправляя недостатки. Если полученные результаты удовлетворяют эстетическим и технологическим требованиям, то можно переходить к следующему этапу.

Этап представления полученных результатов работы над проектом (презентация).

Студент готовит свою работу к презентации. Он создает чистовой макет архитектурной ситуации в масштабе, собирает композицию графического итогового листа, в которую включает планы архитектурной ситуации, перспективу, развертки стены, чертежи, основные виды декоративного панно, фотографию фрагмента композиции в материале.

Также необходимо представить на защиту отдельный теоретический труд – Пояснительную записку ВКР, в которой студент демонстрирует свои знания о состоянии вопроса в данной области, доказывает актуальность темы, обосновывает тему изобразительного ряда декоративной стены, выделяет ключевые этапы в ходе выполнения проекта, поясняет выбор декоративного материала, описывает конструктивно-технологическую часть работы. А также демонстрирует авторское произведение, выполненное в материале, доказывает состоятельность своего художественного решения с точки зрения выдвинутых требований, отвечает на возникшие в ходе презентации вопросы. Преподавателю необходимо заранее продумать вопросы к участнику проекта. Таким образом, применение проектного метода позволяет студентам наиболее эффективно решать практические задачи при создании ВКР, а кафедре расширять учебно-методическую базу, совершенствуя и развивая многоуровневую модель педагогической деятельности.

На заключительном этапе формирования специалиста, когда коллектив кафедры и руководитель выпускной квалификационной работы демонстрируют результат своей многолетней работы, становится очевидным, что профессиональный, спланированный, творческий подход, комплексное взаимодействие академических теоретических и практических дисциплин, новых технологий и практик позволяет добиться значительных результатов в этой области. Закономерно, что блестящие итоги защит ВКР кафедры мону-

ментально-декоративной живописи регулярно подтверждаются присвоением медалей выпускникам «За лучший дипломный проект» РАХ и медалями разного достоинства Творческого Союза Художников.

Литература

1. *Агафонова, А. Ю.* Методы и практика преподавания технологии эмали (опак) в монументально-декоративном и станковом искусстве : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / А. Ю. Агафонова, Е. Е. Матько. – Москва : МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020. – 82 с.

2. *Агафонова, А. Ю.* Развитие профессиональных навыков у студентов в области декоративного и прикладного искусства // ISBN 978-83-62550-47-0 INKLUZJA, TERAPIA, WSPIERANIEROZWOJUJAKOPROBLEMYWSPÓŁCZESNEJTDUKACJI/ redakcianaukowa6 TatianaSenko, IwonaBugajska-Bigos, BeataLisovska/ NowjSącz. -2014/ С 237-240

3. *Агафонова, А. Ю.* Организация проектной деятельности студентов на занятиях по дисциплине «Проектирование в художественном металле» / А. Ю. Агафонова // Интерактивное образование. – 2018. – № 3. – С. 46-52.

4. *Блохин, А. Л.* Метод проектов как личностно-ориентированная педагогическая технология : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.01 / А. Л. Блохин; Рост. гос. пед. ун-т . – Ростов-на-Дону, 2005. – 24 с.

5. *Джонс, Дж. К.* Методы проектирования / Дж. К. Джонс; перевод с английского Т. П. Бурмистровой, И. В. Фриденберга; под ред. В. Ф. Венды, В. М. Мунипова. – Изд. 2-е, доп. – Москва : Мир, 1986.

УДК 75.052:7.071.5: 378.147(470.23-25)

Д. О. Антипина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Проект кафедры монументального искусства «Творческие встречи»
как способ воспитания будущих художников**

В Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна в выставочном центре «Точка кипения» каждый месяц, начиная с сентября 2021 г., кафедра монументального искусства проводит проект «Творческие встречи». Студенты, сотрудники вуза и гости университета могут пообщаться с известными современниками – деятелями культуры Санкт-Петербурга. Проект задуман для создания условий общего культурного развития и творческого роста будущих профессиональных специалистов художественной сферы: художников, искусствоведов, дизайнеров.

Ключевые слова: искусство, художники, культурное развитие, творческая деятельность, живопись

Daria O. Antipina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**The project of the department of monumental art «Creative meetings»
as a way to educate future artists**

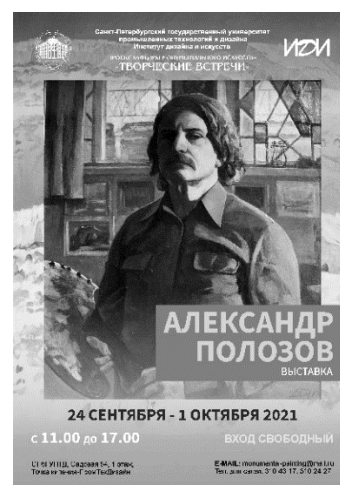
At the Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and design in the exhibition center «Boiling Point» every month since September 2021, the Department of Monumental Art has been holding the «Creative Meetings» project. University students, employees and guests of university can communicate with famous contemporaries – cultural figures of Saint Petersburg. The project was conceived to create conditions for general cultural development and creative growth of future professional specialists in the creative field: artists, art historians, designers.

Keywords: art, cultural development, artists, creative activity, painting

Кафедра монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) в 2021 г. явилась инициатором проекта «Творческие встречи». У организаторов возникла идея приглашать известных деятелей культуры Санкт-Петербурга, преимущественно художников, для рассказа о своем

творческом пути, о мастерах, повлиявших на становление их личности, о ярких событиях жизни. По замыслу организаторов, каждая встреча должна сопровождаться небольшой выставкой работ художника (10–15 работ) и показом фоторяда произведений на мониторе выставочного центра Точка кипения «ПромТехДизайн».

В итоге, в сентябре 2021 г. состоялась первая встреча с заслуженным художником РФ, председателем ОО «Гильдия живописцев», общественным деятелем, Александром Федоровичем Полозовым (ил. 1, 2). Известный живописец рассказал о творческой жизни: учебе в институте, работе в качестве художника на XII Всемирном Фестивале молодежи и студентов, необыкновенных экспедициях в Антарктиду, картинах, отмеченных почетными премиями и наградами («Песнь вагонных колес», 1979), поездках на творческую дачу, встречах с легендарными художниками советской поры. Интерес Александра Федоровича к страницам истории нашего Отечества, политическим событиям недавнего прошлого, личностям классиков и современников (поэтов, артистов, музыкантов, геологов) отразился в его многочисленных холстах: «И. Н. Крамской пишет портрет А. С. Пушкина», «Глоток свободы», «Портрет певицы Н. Сорокиной», «Портрет поэта Е. Раевского», «Портрет Ж. А. Алферова», все 2000-е гг. Художник эмоционально читал стихи, комментировал свои работы, решительно выражал свою гражданскую позицию и отношение к современному искусству.



Ил. 1, 2. Творческая встреча с А. Ф. Полозовым в креативном пространстве СПбГУПТД. Точка кипения «ПромТехДизайн», 27 сентября 2021 г.

Следующим гостем стал профессор, заслуженный художник РФ, руководитель мастерской церковно-исторической живописи Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, Александр Константинович Крылов (ил. 3, 4). Он поделился со зрителями опытом 25-летней работы со студентами своей мастерской, показал, как преподаются творческие дисциплины (рисунок, живопись, композиция) у данной специальности. Художник продемонстрировал примеры курсовых работ студентов академии:

эскизы храмовых порталов, росписи интерьеров и экстерьеров церкви, разъяснил специальные задачи церковно-исторической живописи, анализировал ее современное состояние. Представленные фотографии рисунков мастерской А. К. Крылова обнаруживали преемственную связь с традициями русской, классической, реалистической, академической школы. Постановки по живописи органично сочетали в себе традиционное и новаторское, современное. Художник объяснил, каким образом происходит отбор природы для изображения, процесс создания постановки. Остановился на проблемах востребованности выпускников.

Рассказ мастера органично дополнила выставка работ его учеников – Д. Е. Селиванова и К. К. Константинова, ныне уже известных петербургских художников, преподавателей СПбГАХ им. И. Репина и СПГХПА им. А. Л. Штиглица.



Ил. 3, 4. Творческая встреча с А. К. Крыловым в креативном пространстве СПбГУПТД. Точка кипения «ПромТехДизайн», 25 октября 2021 г.

Продолжил серию встреч яркий представитель школы монументальной живописи – Александр Владимирович Белов, доцент кафедры живописи и композиции Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России (ил. 5, 6). Мастер откровенно рассказал об истоках своего творчества, показал ключевые станковые и монументальные произведения, поделился опытом творческих поездок. Зрителю были представлены картины всех жанров различных лет: портрет («Портрет мамы на красно-синем фоне», 1989, «Портрет матери», 1990, «Портрет дочери Маши», 1990), натюрморт («Натюрморт июля», «Натюрморт с кувшинами», все 1990-е гг.), пейзаж («Можайск», «Псковская земля», «Осень на даче», 2003, «Осень у озера», 2005), сюжетно-тематическая картина («За Русь Святуго», 1990, «Осенние раздумья», «Двое», все 1990-е гг., «Путешествие по млечному пути», 2018, «У старого колодца», 2019). Картины, как и сам мастер, отличаются философской глубиной и душевной проникновенностью. Вещи, исполненные в малом формате, легко выдерживают многократное увеличение на мониторе компьютера. Художник показал фото живописи монументальных объектов, в создании которых он принимал участие – росписи храма Христа Спасителя в Москве, храма в Курске, росписей в Петергофе.

В произведениях художника отражено особенное ощущение родной природы, отношение к ней, понимание сущности русского человека, осмысление отечественной и мировой истории. Выставка его работ продемонстрировала различные искания мастера в разные годы жизни. Картины А. В. Белова неизменно отличаются высоким профессионализмом и силой эмоционального воздействия.

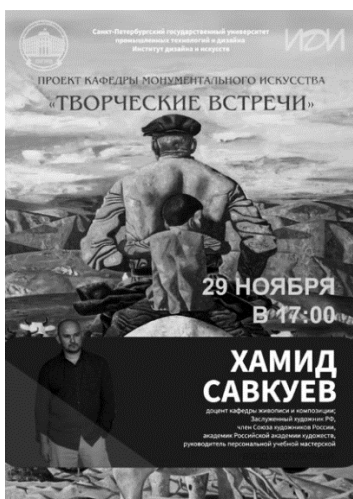
Героем четвертой встречи стал известный петербургский живописец-монументалист, заслуженный художник РФ, действительный член Академии Художеств, руководитель мастерской живописи Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, Хамид Владимирович Савкуев (ил. 7, 8). Рожденный в Кабардино-Балкарии художник черпает вдохновение из истории и жизни своего народа. Он пишет выразительные и яркие образы, казалось бы, обычных людей. Каждая форма приобретает особую значимость и весомость. Художник виртуозно владеет рисунком – способен изобразить в сложных, различных ракурсах не только фигуры людей, но также животных и птиц, любых объектов.



Ил. 5, 6. Творческая встреча с А. В. Беловым в креативном пространстве СПбГУПТД. Точка кипения «ПромТехДизайн», 29 ноября 2021 г.

Пожалуй, главным достоинством произведений Х. В. Савкуева является их композиционная, пластическая выстроенность, творческая задуманность как следствие его образного мышления – качества достаточно редкого даже в профессиональной среде. Работы автора отличаются остротой и повышенной декоративностью. Все это картины. Образы имеют знаковый, символический характер. Они несут в себе тайну, недосказанность, что является признаком подлинного искусства. Художник дополнил свой рассказ выставкой монументальной графики на тему нартского эпоса, одного из народов Северного Кавказа.

Перед слушателем каждый приглашенный художник предстал как отдельная планета, личность со своей траекторией жизни, внутренним миром, интеллектуальным и эмоциональным содержанием.



Ил. 7, 8. Творческая встреча с Х. В. Савкуевым в креативном пространстве СПбГУПТД. Точка кипения «ПромТехДизайн», 28 декабря 2021 г.

Современные студенты располагают информацией в различной форме: владение актуальными технологиями, всевозможными гаджетами, доступность в Петербурге лучших художественных музеев первой величины, галерей и пр., казалось бы, способствуют культурному обогащению личности. Но на практике педагоги художественных вузов сталкиваются с тем, что обучающиеся совершенно не знакомы не только с творчеством современников, но и выдающихся отечественных и зарубежных классиков.

Приглашение в наш университет живущих в Санкт-Петербурге людей искусства восполнит хотя бы первый пробел. Посредством творческого общения и личного взаимодействия молодые художники, в частности живописцы-монументалисты, получают возможность увидеть качественные, талантливые образцы современного искусства. Через высокое классическое, и одновременно новаторское творчество современников студенты воспитают художественный вкус, усвоят истинные жизненные ценности, научатся отличать серьезное и настоящее в искусстве от однодневного и поверхностного.

Идея встреч с интересными людьми, возможно, не нова, но в стенах СПбГУПТД в пространстве Точки кипения «ПромТехДизайн» воплощается в жизнь, пожалуй, впервые. К сожалению, не все студенты живо откликаются на подобные события, но наиболее пытливые и целеустремленные умеют воспринять данную информацию.

Литература

1. *Творческая встреча с Александром Беловым* // Студпресса.ру : новости молодежи Петербурга : [сайт]. – 2021. – 26 ноября. – URL: <https://www.studpressa.ru> (дата обращения: 10.12.2021).

2. *Творческие встречи: Хамид Савкуев* // Студпресса.ру : новости молодежи Петербурга : [сайт]. – 2021. – 20 декабря. – URL: <https://www.studpressa.ru> (дата обращения: 29.12.2021).

УДК 73.03:725.945:378.147

Р. А. Бахтияров

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

**Специфика совместной работы
над монументальным произведением архитекторов и стажеров
Творческой мастерской скульптуры Российской Академии
художеств под руководством Г. Д. Ястребенецкого**

В статье рассматривается специфика совместной работы над монументальным произведением архитекторов и стажеров Творческой мастерской скульптуры под руководством Г. Д. Ястребенецкого. Анализируется пластическое решение монументальных произведений, созданных с участием архитектора Л. И. Копыловского, а также роль архитектурной составляющей для раскрытия авторского замысла в монументальной скульптуре. На примере отдельных памятника показано значение архитектора в работе над мемориальным ансамблем или отдельной статуей.

Ключевые слова: монументальная скульптура, памятник, исторический жанр, статуя, портрет, синтез искусств

Ruslan A. Bakhtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**Specific features of collaborative work on monumental projects
of architects and interns of the Russian Academy of Arts Sculpture
Workshop Headed by Grigori Yastrebenetski**

The article regards specific features of collaborative work on monumental sculpture of architects and interns of the Russian Academy of Arts Sculpture Workshop headed by academic Grigori Yastrebenetski. There are analyzed the plastic decision of monumental works created with the participation of Leonid Kopylovski and also the role of architectural part of the monument for the revealing of the conception of the monument. On example of the concrete monuments there is presented the role of architect in the creation of memorial ensemble or single statue.

Keywords: monumental sculpture, monument, historical genre, statue, portrait, synthesis of arts

Знакомясь с монументами, установленными на улицах и площадях российских и зарубежных городов, со скульптурными композициями в интерьерах общественных сооружений или в вестибюлях метро, мы в лучшем

случае интересуемся именем автора скульптурной части памятника. И, увы, обходим вниманием роль архитектора в формировании завершенного художественного образа. Между тем, любому, кто принимал участие в подготовке подобных произведений, понятно значение соавтора скульптора, который вместе с ним создает визуальный облик памятника как единого целого. Постамент и другие архитектурные элементы, непосредственно включенные в произведение или выступающие подобно необходимому пластическому и содержательному аккомпанементу, определяют восприятие памятника в урбанистическом или природном контексте и требуют целенаправленной совместной работы двух авторов (а порой и целого авторского коллектива). Более того, многие памятники рождаются именно в замыслах архитекторов и в их проектах, и только на следующем этапе к осуществлению данных проектов привлекаются скульпторы.

Таким образом, сейчас успешное воплощение замысла скульптора напрямую зависит от учета возможного включения всех компонентов будущего памятника в целостный ансамбль монументального произведения. Это, в свою очередь, поможет (пусть даже в общих чертах) дать ответ на следующие интересующие нас вопросы:

– На каком этапе работы над монументальным произведением начинается работа скульптора с архитектором?

– Может ли архитектор корректировать работу скульптора над фигуративной частью памятника, и в чем конкретно заключаются его советы относительно пластического решения скульптуры? И существуют ли какие-то конкретные рекомендации архитектора относительно природного или архитектурного окружения памятника или ракурса, в котором он будет восприниматься, например, на площади или в парке?

– Как происходит работа с архитектором над памятником на каждом этапе (эскиз, модель, подготовка окончательного варианта)?

Подлинный вклад архитектора в создание произведения монументального искусства, идет ли речь о крупном мемориальном ансамбле или небольшом памятнике, установленном на городской площади, может быть рассмотрен на примере работы Творческой мастерской под руководством народного художника России Григория Даниловича Ястребенецкого. В данном случае важная роль в подготовке будущих скульпторов-монументалистов принадлежит архитектору Леониду Иосифовичу Копыловскому, опыт преподавательской и творческой работы которого будет подробно рассмотрен в данной статье.

Здесь для начала следует охарактеризовать специфику Творческой мастерской скульптуры РАХ, организационно-педагогическую структуру которой ее руководитель определяет следующим образом: «Творческие мастерские Российской академии художеств – уникальное, не имеющее аналогов явление, важное звено и высшая ступень трехуровневой системы академического художественного образования. Они организованы в 1947 году. У истоков их создания стояли крупнейшие российские художники середины XX века. Со временем они были открыты во многих российских региональных центрах. Современные

творческие мастерские – это особая страница в становлении отечественного искусства, ценность российской культуры. Это, своего рода, аспирантура, куда для дальнейшего совершенствования профессионализма поступают самые одарённые молодые художники, уже прошедшие обучение сначала в средних, а затем в высших художественных учебных заведениях. Они имеют уникальную возможность в течение трёх лет стажировки работать в постоянном творческом контакте с выдающимися отечественными мастерами изобразительного искусства, академиками Российской академии художеств – руководителями мастерских, воспринять богатый опыт старшего поколения» [1, с.5].

Обозначим некоторые моменты, важные для понимания условий плодотворного творческого взаимодействия скульптора и зодчего, которое отнюдь не исчерпывается работой в сфере монументальной пластики. И участие Леонида Копыловского в деятельности Творческой мастерской под руководством Григория Даниловича Ястребенецкого это веско подтверждает. Вот что он говорит о работе своего коллеги – архитектора с молодыми скульпторами: «Я очень ему благодарен, что он, по своей инициативе, стал часто посещать Творческую мастерскую и помогать молодым скульпторам, советуя, как им завершить начатые произведения» [4, с. 5]. Как мы увидим далее, очень многое в таких советах и конкретных рекомендациях молодым скульпторам основано на личном опыте профессиональной работы Л. И. Копыловского, включая его участие в создании и осуществлении монументальных проектов.

Примечательно, что Л. И. Копыловского можно назвать одним из первых ленинградских архитекторов, осознавших важнейшую роль архитектуры в создании монументального произведения. Особого внимания заслуживает пример созданного в 1968 г. мемориального ансамбля «Холм Славы», известного также под названием «Безымянная высота» и включенного в «Зеленый пояс Славы». Опыт работы над этим ансамблем положил начало творческому сотрудничеству архитектора и скульптора Г. Д. Ястребенецкого мастерской с Л. И. Копыловским, который часто приводит это сотрудничество как пример создания памятника, призванного стать частью мемориального ансамбля. Сам Леонид Иосифович отмечает, что его позиция относительно концепции монумента не совпадала с господствующей на тот момент официальной точкой зрения на тип военного памятника-мемориала. Здесь в 1950–1960-е гг. предпочтение отдавалось батальной тематике (например, идущие в атаку солдаты и другие эпизоды сражений либо изображения отдельных фигур). Совершенно иную задачу поставил перед собой Л. И. Копыловский. Автору необходимо было создать форму, с одной стороны, природную, покрытую травой или снегом. Но одновременно это искусственная форма, где внутри специально созданного объема присутствует и своеобразный интерьер. Размещенное в нем скульптурное изображение девушки и дерево рядом с нею (автор композиции – Г. Д. Ястребенецкий) можно было увидеть только после восхождения по ступеням. В процессе бесед со стажерами Творческой мастерской, работавшими над собственными проектами, посвященными военной теме и предназначенными для уста-

новки в природном окружении, Копыловский подчеркивал приоритет архитектуры по отношению к скульптурной, фигуративной части монумента, что стало настоящим прорывом в истории советской мемориальной пластики.

Назову еще две работы Леонида Копыловского, опять же, обращенные к событиям Второй мировой войны. Это конкурсный проект на памятник «Мужеству ленинградцев, отстоявших наш город» (Площадь мужества, 2015) и Памятник-пропилеи, посвященный жертвам Холокоста (соавтор – скульптор Л. С. Ланец). Если в первом конкурсном проекте архитектура выступает необходимой и важной частью замысла, всё же остающегося в традиционных рамках «скульптура-постамент» (включая обрамление в виде противотанковых ежей), то эскиз к еще одному нереализованному проекту – памятнику в пустыне Негев (Израиль) заставляет вспомнить концепцию монумента на Ивановских порогах. Здесь автор возвращается к идее уже осуществленного проекта с рукотворным ландшафтом, органично включенным в существующую среду.

Сейчас, в связи с участием стажеров Творческой мастерской скульптуры в осуществлении новых проектов, призванных увековечить память об участниках сражений на Невском пятачке, опыт совместного создания мемориала, где важнейшая роль принадлежит архитектурой составляющей, вновь становится востребованным. Так, в настоящий момент стажер Вадим Несветов работает над памятником юнгам-нахимовцам, погибшим на Невском пятачке (будущие военные моряки-нахимовцы в годы войны, будучи совсем еще мальчишками, были направлены в район наиболее жесточайших боев за Ленинград), и Памятным знаком шлиссельбургскому десанту. Этот знак можно отнести к тому типу монументальной композиции, который представлен замечательным монументом «Разорванное кольцо блокады» К. М. Симуна, открытым в 1966 г., за два года до памятника на Ивановских порогах. Пусть монументальный образ, который сейчас ищет молодой автор, не обладает масштабом памятников, установленных на ладожских и невских рубежах во второй половине 1960-х, сам избранный В. Несветовым ход представляется вполне оправданным. В его проекте, подготовленном при деятельном участии Л. И. Копыловского, найдена та мера условности, которая есть путь к емкому выразительному символу не только конкретного эпизода Великой Отечественной войны, но и самого понятия подвига, жертвенной смерти. Молодому скульптору важно найти, прежде всего, символ исторической памяти, связанный с местом, в котором установлен памятник, и со временем, которому посвящен мемориальный ансамбль.

Следует подчеркнуть, что знаковая природа скульптурного образа позволила еще в 1970-е гг. говорить о военном мемориале как о наиболее убедительном примере синтеза архитектурной и скульптурной составляющей. Здесь вполне возможен также выход к условной форме-символу или знаку, что также должны учитывать стажеры Творческой мастерской в процессе работы над производением мемориального характера. В самом деле, «в мемориале архитектура коренным образом меняет свой облик, теряет свою утилитар-

ную функцию, превращается в своего рода абстрактную скульптуру, приобретая скорее символический характер, создавая некое театрализованное пространство» [2, с. 331]. Близкое мнение, предостерегающее от, увы, распространенной сейчас натуралистической линии в сфере монументальной скульптуры, мы находим и в исследовании Н. И. Поляковой: «Архитектурно-скульптурный ансамбль – пространство, одухотворенное идеей. Таким образом, внутреннее пространство ансамбля несет главную идейно-смысловую нагрузку, а конкретный смысл идеи воплощается в образах монументальной скульптуры» [3, с. 163]. И здесь роль архитектора в работе со стажерами может заключаться и в предостережении от некритического использования приемов, которые лежат на поверхности и пользуются признанием у зрителей. Однако зачастую именно они неуместны (в эстетическом и нравственном отношении) в монументальном произведении, посвященном героическим и трагическим страницам отечественной истории XX века.

В творческой биографии Леонида Копыловского мы найдем примеры решений, когда особую значимость обретает свободное пространство, сознательно созданная пустота внутри формы, ее разрыв, вызывающий появление выпуклостей, неровностей, зазубрин (этот опыт, как мы увидим далее, окажется особенно важным для монументальной и станковой пластики стажера мастерской Владимира Бродарского, тяготеющего к мощной эмоциональной энергетике западноевропейского барокко). Подготовленный Л. И. Копыловским проект Храма блокадной поэзии на Литераторских мостках Волковского кладбища, представляет собой композицию, построенную на взаимодействии двух главных элементов: поясного портрета Ольги Берггольц и блокадного окна, где скульптура включена в прямоугольный проем воображаемого интерьера, который мы видим сквозь овеванные ветрами истории драпировки – подобия театральных кулис.

В целом роль Л. И. Копыловского-наставника в творческой мастерской не ограничивается созданием архитектурной части мемориального ансамбля. Не менее значимыми представляются его советы в отношении работы над другими жанрами и формами монументальной пластики. Автору статьи удалось увидеть процесс совместной работы Л. И. Копыловского и Владимира Бродарского над бюстом великому финскому композитору Яну Сибелиусу. Часто встречающийся в европейской и русской скульптуре второй половины XVIII в. прием руинирования формы в работе Бродарского обнаруживает себя не во фрагментировании торса, где, к примеру, намеренно не обозначается определенная его часть – ноги или кисти рук, а в сознательном введении разрывов формы. Они оставляют различные отметины на лице, или вернее, лике, который принадлежит в большей мере пространству вдохновения, пространству искусства музыки, нежели миру личности конкретного человека.

На примере бюста Сибелиуса Леонид Иосифович продемонстрировал, как снимается наружный слой глины, и делаются углубления – каверны; как в композиции будут расположены трубы музыкального инструмента –

органа, одновременно разрушающие и формирующие композицию. Необходимым ее дополнением стали рельеф-маска и масонский знак, расположенные с тыльной стороны бюста. Пластическая масса здесь иногда уплощается и прорывается (такие разрывы-просветы различимы на лице композитора), в чем можно видеть следование молодого скульптора советам старшего наставника, использовавшего этот прием в проекте Храма блокадной поэзии и в других рассмотренных выше монументальных композициях. Также архитектор продумывает завершение, венчающее композицию, что, в конечном счете, и позволяет воспринимать портрет Сибелиуса как материальный объем и единое пластическое целое. Не будем забывать о том, что именно возможность всестороннего охвата такого объема в визуальном восприятии скульптурного портрета (и любой другой композиции) выступает важнейшим условием создания полноценного художественного образа.

Как отмечает сам Л. И. Копыловский, вне зависимости от того, каким будет «удельный вес» архитектурной составляющей в будущем монументальном произведении, в самом начале работы он сразу определяет его концепцию и композицию. Архитектор не акцентирует и не афиширует свою роль в ее создании, и, тем более, не претендует на соавторство, если речь идет о работе стажера творческой мастерской. Самое сложное в данной ситуации – найти необходимую тектоническую основу произведения, выявить его конструкцию и некий контрапункт всех составляющих художественного образа (к примеру, это может быть определение толщины основных элементов композиции и нахождение одинаковых сечений). И уже на основе предложенной архитектором концепции автор в дальнейшем самостоятельно ведет работу над будущей монументальной или станковой скульптурной композицией.

Значительным результатом совместной творческой работы Владимира Бродарского и Леонида Копыловского стал открытый в День полного снятия блокады, 27 января 2022 года памятник блокадному учителю. Работа над памятником, инициатором создания которого стала Надежда Строгонова, всю блокаду работавшая учителем, включала несколько этапов. Первоначальный замысел был связан с акцентированием этического, и, без преувеличения, сакрального содержания труда простого учителя. Этим было обусловлено стремление придать лицам женщины и ребенка условные черты, выдержанные в традициях допетровского иконописного искусства. Однако в последующих эскизах памятника, который должен был быть установлен во дворе педагогического университета имени А. И. Герцена, близость реалиям блокадной поры. Это, однако, отнюдь не снизило глубину символического образа, где в раскрытии темы жертвенного служения призванию учителя значительно большую роль стала играть архитектурная составляющая (условно обозначенное окно, заклеенное крестнакрест). К этому моменту авторам проекта уже было известно, что местом установки будет не территория университета имени А. И. Герцена и не пространство возле одной из общеобразовательных школ в центре города, а Соляной переулок, у входа в Музей обороны Ленинграда. Как отмечают авторы памятника, в процессе работы каждый из них предлагал свои идеи относительно наиболее вы-

разительного решения сравнительно небольшого памятника. И если роль скульптора в данном случае заключалась в проработке собственно фигуративной части, то задача Л.И.Копыловского была связана с определением общей архитектуроники образа в конструктивном сопряжении всех его элементов.

Можно сказать, что здесь в сравнении с памятником Сибелиусу роль архитектора в создании монументального произведения существенно возросла. Речь идет не только об усилении роли «неизобразительных» элементов, но и о наиболее оптимальном включении монументальной композиции в уже сложившееся пространство Соляного переуллка. Здесь изначально предполагался не хорошо различимый акцент в этом пространстве, способный нарушить его структуру, сколько гармонично включенный в него изобразительный элемент, подчеркивающий еще одну грань подвига города-фронта. И подвиг, связанный с одной конкретной профессией, поднимается до уровня символа жертвенной любви, где уместен как раз камерный характер образа, найденный молодым скульптором и архитектором, за плечами которого – множество осуществленных проектов в нашей стране и за рубежом. Памятник предполагает возможность кругового обхода, где, по словам Л. И. Копыловского, при работе над тыльным фасадом особенно сложно было найти выразительное сочетание фигур и очертаний окна, образующих подобие креста. В результате благодаря точно найденному решению, предложенному архитектором, эта часть памятника выступает столь же важной в раскрытии символического содержания памятника, что и скульптурная группа, которая сразу обращает на себя наше внимание, но не исчерпывает замысел авторов монументального произведения. Как и в упоминавшемся выше проекте памятника Ольге Берггольц, окно здесь обозначает границу между жизнью и небытием, текущей минутой и вечностью, благодаря чему образ в композиции на Соляном переуллке вырастает до символического обозначения Матери, Женщины-хранительницы, способной уберечь только начавшуюся жизнь перед лицом невыносимых испытаний. Таким образом, в отношении оценки процесса совместной работы В. Бродарского и Л. Копыловского первостепенным становится определение архитектуроники композиции – соотношения основных частей памятника. Здесь условные неизобразительные элементы, если так можно сказать, с самого начала работы над воплощением замысла активно включаются в процесс восприятия и оценки монументального произведения и получают значение необходимых составляющих выразительного образа.

Еще одним интересным примером сотрудничества архитектора (на этот раз В. В. Бухаева) и скульптора – выпускника Творческой мастерской следует считать открытый в декабре 2019 г. в Улан-Удэ памятник Константину Рокоссовскому. В данном случае, как отмечает скульптор Матвей Макушкин, работа с архитектором – Вячеславом Борисовичем Бухаевым началась уже на первом этапе подготовки монументальной композиции. После того, как представители Совета ветеранов в Улан-Удэ обратились с идеей создания памятника прославленному советскому полководцу к В. Б. Бухаеву, он, в свою очередь, сразу попросил участвовать в осуществлении этого проекта М. Макушкина, с которым был хорошо знаком в период стажировки последнего в Творческой мастерской

на рубеже 2000–2010-х гг. Как отмечает М. Макушкин, в том случае, если у архитектора есть необходимый опыт работы в сфере монументальной скульптуры, его советы по фигуративной части становятся очень ценными. Однако, если у архитектора такого опыта нет (или этого опыта очень мало), то в скульптурную часть проекта он не вмешивается. К сожалению, такая ситуация часто встречается в тех случаях, когда скульптор привлекает архитектора к работе над монументальной композицией на заключительном этапе, к примеру, после выигранного конкурса, где функция архитектора является скорее технической (особенно если речь идет о работах, где фигуративной и архитектурной составляющей памятника принадлежит равнозначная роль).

В целом опыт рассмотрения совместной работы архитекторов и стажеров Творческой мастерской позволяет сделать следующие выводы. Наиболее оптимальным является тот случай, когда с самого начала работы над монументальной композицией архитектор и скульптор разрабатывают макет будущего произведения. Здесь скульптор исполняет фигуративную часть, а архитектор, к примеру, начинает работать над формой постамента. Затем этот макет, созданный совместно скульптором и архитектором, проходит утверждение у заказчика (в том случае, если таковым выступает конкретное лицо, группа или организация), или участвует в конкурсе. Если макет одобрен, начинается его реализация, где архитектор, опять же, исходя из своего опыта создания монументальных композиций, может давать скульптору уточняющие советы, связанные, в том числе, с характером городского или природного окружения, в котором будет располагаться памятник. Именно на это нацелено деятельное (и во многом добровольное) участие Л. И. Копыловского, а также В. Б. Бухаева в работе молодых стажеров и выпускников Творческой мастерской над новыми произведениями, где речь идет как о мемориальном ансамбле, где архитектурной составляющей принадлежит значительная роль, так и о памятнике традиционного типа «фигура-постамент» и даже о портретном изображении, предназначенном для размещения в общественном пространстве.

Литература

1. *Бахтияров, Р. А.* Творческая мастерская скульптуры под руководством академика Г. Д. Ястребенецкого : преемственность традиций академической школы в пространстве современной культуры / Р. А. Бахтияров. – Санкт-Петербург : Артэк, 2018. – 194 с.: ил.

2. *Генс, Л.* Некоторые вопросы развития монументальной скульптуры в Советской Эстонии / Искусство Прибалтики : статьи и исследования. – Таллин : Кунст, 1979. – С. 321-333.

3. *Полякова, Н. И.* Скульптура и пространство : проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. И. Полякова. – Москва : Советский художник, 1982. – 200 с.

4. *Потапенко, В.* Леонид Копыловский : материалы к творческому портрету / В. Потапенко, Г. Ястребенецкий. – Санкт-Петербург : Филателия, 2018. – 140 с.: ил.

Опыт работы с музейной аудиторией в условиях карантина и после него

В свете сложных условий карантина и пандемии кардинально изменилась работа музеев: музей опустел, посетителей в нем не стало. Однако, востребованность видеть и узнавать о мире искусства у жителей нашего города и страны сохранилась. Погружение в мир музейной культуры было осуществлено посредством экрана – съемка и просмотр TV, видео, электронных носителей. На вызов времени откликнулись сотрудники просветительской службы Русского музея: стал востребованным формат общения со зрителем посредством информационных технологий. Цель статьи: автор, экскурсовод с многолетним стажем работы в музее с аудиторией разного возраста делится собственным положительным опытом выхода из экстренной ситуации. Нарботки времени пандемии могут быть успешно использованы во время свободного посещения городских пространств культуры.

Ключевые слова: пространство города, пандемия, музей, видеоэкскурсии, лекция-концерт

Anna V. Prozorova

Saint Petersburg, Russia

State Russian Museum

Experience of working with the museum audience in quarantine and after it

The purpose of the article: in the light of the difficult conditions of quarantine and the pandemic, the work of museums has radically changed: the museum is empty, there are no visitors in it. However, the demand to see and learn about the art world among the residents of our city and country has remained. Immersion in the world of museum culture was carried out through the screen - shooting and watching TV, video, electronic media. The staff of the educational service of the Russian Museum responded to the challenge of time: the format of communication with the viewer through the screen has become in demand. The author of the article, a tour guide with many years of experience in the museum, shares his own positive experience of getting out of an emergency situation with an audience of different ages. The achievements of the time of the pandemic can be successfully used during free visits to urban cultural spaces.

Keywords: city space, pandemic, museum, video tours, lecture-concert

Наше общество вынуждено было пережить новый опыт – когда вся страна была отправлена на карантин, а потом на удаленную работу и учебу.

Сотрудник музея, работающий на экспозиции с посетителями, испытал при этом чувство смятения. Какое место будет отведено художественному музею. В новой ситуации?

В условиях карантина (конец марта – июнь) музей стал реализовывать программу on-line экскурсий на экспозиции. Эти фильмы возможно было смотреть в прямом эфире на сайте музея, и затем они были размещены в интернете. Фильмы снимались силами сотрудников музея, очень быстро, без предварительной подготовки, в пустых залах. Вечером задание, утром или в середине следующего дня – съемка. Было интересно идти в музей на эти передачи. Пустой Петербург производил впечатление фантазмагории.

Но когда оказываешься в музее, чувство реальности возвращается. Я провела on-line экскурсии:

- Карл Брюллов. Последний день Помпеи. 43 минуты.
- Александр Иванов. Явление Христа народу. 21 минута.
- Дмитрий Левицкий. Смоленки. 28 минут.
- Русский пейзаж второй половины XIX в. 53 минуты.

Фильмы без всякой редакции были размещены в Интернете.

Последнее задание, полученное мною во время карантина, было более конкретное. Необходимо снять несколько кратких фильмов не более 5–6 минут об отдельных произведениях из коллекции петербургских собирателей братьев Ржевских в Мраморном дворце [6, с. 92–96].

Был снят фильм продолжительностью 25 минут, состоящий из шести отдельных сюжетов:

1. Рассказ о собирателях и их семье.
2. Неизвестный художник. Женский портрет. XVIII в.
3. Борис Кустодиев. Масленица.
4. Марианна Веревкина. Литвин. Этюд натурщика.
5. Сергей Светославский. Дворик.
6. Сюжет о часах в коллекции [4].

Это была работа в новом формате [2, с. 61–62]. Получилось видео как спокойная беседа, с живой речью. Это было похоже на экскурсию с обращением к слушателю, которого не было видно. Список произведений был утвержден накануне вечером, когда было дано задание, и что-то в нем было изменить нельзя. Нельзя было посмотреть предварительно эти работы на экспозиции. Определенную трудность представляли блики от стекла на одной из работ, свет от окон, который тоже создавал блики. Эти трудности преодолел оператор. Фильм оказался самым удачным¹ [1].

Возник вопрос – вызвала ли эта работа интерес и у кого? Оказалось, что эти и другие фильмы активно смотрели люди, живущие в Петербурге и

¹ Фильм легко посмотреть, набрав в Яндексе запрос: Мраморный дворец. А. Прозорова. Коллекция братьев Ржевских. Видео. Русский музей / The State Russian Museum А. В. Прозорова...facebook.com...videos/авпрозорова...братьев-ржевских...

других городах (были положительные отзывы). Музей своей работой помог человеку пережить вдруг возникший вынужденный досуг. Знакомые передавали спасибо всем сотрудникам музея. Эти фильмы также были просмотрены на планшетах и телефонах в ковидных больницах и морально поддерживали болеющих.

Когда был снят карантин, поток посетителей в музей возобновился. Сейчас закрыты границы государства и в Петербург устремились как к лучшему месту притяжения. До пандемии большей частью организованных посетителей были люди, пред- и пенсионного возраста. Это те, кто работали всю жизнь, вырастили детей и внуков и, наконец, получили возможность посещать музей и театр по льготной цене. Раз в месяц – занятие в музее, раз в месяц – посещение спектакля или концерта. И у людей возникает ощущение полноты жизни, качество жизни становится другим. Многие из таких людей продолжают работать, ведут активную жизнь. Музей своей деятельностью снимает социальное напряжение, обращаясь к таким группам населения. Пожилой возраст становится не временем доживания. Это жизнь, которая является полноценной, когда она включает общение с людьми и искусством. Эту аудиторию в новых условиях музей не потерял. Хотя многие из таких посетителей самостоятельно, без экскурсовода ходят на выставки.

В музее много молодых посетителей, большей частью это приехавшие в Петербург на несколько дней. Родители с детьми тоже являются значительной частью зрителей.

Петербург и Русский музей остались культурными центрами. Музей в жизни общества не утратил своей значимости.

Мы все снобы. А люди просто хотят красоты. С большой благосклонностью был принят концерт-лекция, который состоялся 21 октября 2021 года в Белом зале Мраморного дворца. Он был посвящен театральным работам Михаила Врубеля [3, с. 10–14]. На экране демонстрировались театральные эскизы художника, и профессиональные певцы исполняли арии из опер, которые Врубель оформлял. Это был праздник искусства¹.

Планируется продолжение этого востребованного зрителями проекта. В музей пришли люди, ценящие красоту. Красота – одна из базовых потребностей человека.

23 октября 2021 года в Самарской филармонии прошел концерт абонемента «Русские балеты Дягилева» [5]. Он состоял из двух отделений. В первом отделении звучала музыка С. Прокофьева. Балет «Стальной скок». Во втором отделении И. Стравинского балет «Петрушка». Перед музыкальными частями были прочитаны две краткие лекции со зрительным рядом из произведений коллекции Русского музея². Это вызвало положительный отклик зрителей. Это первый концерт абонемента в данном сезоне. Это – часть просветительской работы музея, которая очень важна.

¹ Концерт 21 октября в Мраморном дворце СПб. 165 летию ... vk.com»wall-169605904_557.

² «Русские балеты Дягилева» | Самарская... филарм.ru»Афиша»concert3233.html

Заключение. Искусствовед как врач может поговорить обо всем. Ведь искусство обращается ко всем сферам жизни общества.

В условиях пандемии остро возникло понимание, что музей принадлежит народу. Он народом востребован.

С появлением виртуальной реальности реальный мир занимает свое прежнее место. И желающих прийти в музей, чтобы увидеть новые выставки и шедевры постоянной экспозиции не становится меньше.

Общество меняет приоритеты, предъявляет новые требования к человеку. Мир меняется и человек тоже становится другим. И в новых условиях музей стоит. Он есть и будет. Он необходим обществу. Это радует.

Литература

1. *Бесценный дар* : коллекция братьев Ржевских : видеофильм / Медиатека Русского музея; Виртуальный русский музей : [сайт]. – URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/mediateka/bescenniy_dar_kollekciya_bratjev_rzhevskih/index.php (дата обращения: 11.11.2021).

2. *Из истории просветительской службы Русского музея* : к 125-летию основания Русского музея императора Александра III. Вып. XXXIII. – Санкт-Петербург : ПРИНТ, 2019. – 144 с.

3. *Мережников, А. Н.* Творческий метод М. Врубеля : проблемы композиции и изобразительной метафоры : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / А. Н. Мережников. – Санкт-Петербург : РГПУ, 2018. – 28 с.

4. *Прозорова, А. В.* О коллекции петербургских собирателей братьев Ржевских // Русский музей; Одноклассники : [социальная сеть]. – URL: <https://ok.ru/video/151798030020653-1> (дата обращения: 11.11.2021).

5. *Русские балеты Дягилева* // Самарская государственная филармония : [сайт]. – URL: <https://filarm.ru/afisha/concert3233.html> (дата обращения: 23.10.2021).

6. *Шляпоберский, Э. И.* Скромная жемчужина : коллекция петербургских собирателей братьев Ржевских // Шляпоберский, Э. И. Чудесное путешествие. – Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического университета, 2013.

УДК 7.071.1(=161.1)Konstantinov

В. В. Семёнова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

С. И. Ващенко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

**Творческий путь Константина Константиновича Константинова –
художника-монументалиста
и преподавателя рисунка в художественном вузе**

Статья посвящена творческому пути профессора К. К. Константинова. Рассматриваются его основные достижения в работе над крупными монументальными социально-значимыми объектами, а также творческая работа, сопряжённая с этим, и оценка преподавательской деятельности.

Ключевые слова: монументальные объекты, рисунок, живопись, преподавание

Vasilisa V. Semenova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Sergei I. Vashchenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**The creative path of Konstantin Konstantinovich Konstantinov –
a muralist and teacher of drawing at a creative university**

The article is devoted to the creative path of K. K. Konstantinov. His main achievements in the work on large monumental socially significant objects, as well as the creative work associated with this, and the evaluation of teaching activities are considered.

Keywords: monumental objects, drawing, painting, teaching social significance

Монументальное искусство вдохновляет глубиной сюжета, завораживает чистотой исполнения и зажигает в душе спектр ярких эмоций. В истории искусства отмечено великое множество замечательных художников-монументалистов, одно перечисление которых могло бы занять не одну страницу любого научного труда [см., например: 2]. Авторам статьи особенно близки творческие подходы А. А. Мыльникова, А. В. Васнецова, А. А. Дейнеки и П. Д. Корина.

По нашему мнению, наиболее созвучным герою данной статьи – художнику-монументалисту Константину Константиновичу Константинову – является Павел Дмитриевич Корин (1892–1967). В их творческих биографиях прослеживаются некоторые параллели. Оба являлись выходцами из художественных центров России, которые им в юности пришлось оставить, чтобы перебраться в столицы, оба работали в крупнейших храмах Отечества (П. Д. Корин после Великой Отечественной войны во Владимирском соборе Киева реставрировал фрески и лично восстанавливал роспись В. М. Васнецова и М. В. Нестерова)[4]. Главное – обоих объединяет любовь и преданность своему жизненному делу – религиозно-монументальному искусству и любовь к искусству вообще.

Константин Константинович Константинов родился в Красноярском крае. Начиная с дипломной работы в училище, он работает в сфере монументального искусства. Его дипломный проект, посвящённый оформлению кафе в технике батика на тему «Просторы России», уже представлял из себя небольшое монументальное произведение.

После окончания Красноярского художественного училища К. К. Константинов повышал свой профессиональный уровень в Абаканских мастерских – организации, принадлежащей Красноярскому отделению Союза художников России. Выполненное там мозаичное панно «Деревенские пасторали» получило высокую оценку старших коллег. Руководство мастерских поощрило начинающего художника двухмесячной путёвкой на Академическую дачу имени И. Е. Репина под Вышним Волочком [1]. В этом месте К. К. Константинов познакомился с преподавателями Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина и Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова при Российской Академии художеств Виктором Иосифовичем Рейхетом (1922–2000), Борисом Сергеевичем Угаровым (1922–1991) и некоторыми другими. Знакомство с подлинными мэтрами, ещё советскими академиками изменило судьбу мастера, поскольку именно они предложили ему обучаться в Академии художеств. Константин Константинович принял быстрое решение, и, не раздумывая, сократив своё пребывание на Академической даче до месяца, отправился в Ленинград. Такой решительный поступок и пребывание в незнакомом городе, потребовал от юного сибиряка много сил, воли и выдержки. Первое время К. К. Константинов жил в гостинице при Союзе художников, посещая занятия в Академическом институте имени И. Е. Репина в качестве вольнослушателя. Его терзали сомнения, и в канун сессии он уехал к себе на родину, чтобы набраться сил и всё ещё раз обдумать, услышать самого себя. Спустя год К. К. Константинов понял, что Академия художеств – это именно то место, где он хочет учиться, где он может обрести то, к чему «прилежит» его душа, и будущий мастер-монументалист вернулся. Сначала он ходил вольным посетителем к В. И. Рейхету, потом записался на официальные подготовительные курсы. Поступить в Академию ему удалось только с третьей попытки. Изначально Константин Константинович

поступил на отделение общей живописи, где, проучившись год, осознал, что хочет развиваться в церковной живописи. Для этого он перевёлся на церковно-историческое направление. Его преподавателями стали А. А. Чугунов, Х. В. Совкуев, А. К. Крылов. Особенно следует отметить заведующего мастерской церковно-исторической живописи, профессора Александра Константиновича Крылова (род. 1945), сыгравшего решающую роль в его дальнейшем развитии. Несмотря на то, что поначалу отношения между учеником и преподавателем складывались довольно сложно, впоследствии их связала крепкая творческая дружба, которая продолжается до сих пор, проявляется в творческих поездках и совместных проектах.

Ещё будучи студентом Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина при Российской Академии художеств, К. К. Константинов начал работать над социально-значимыми произведениями, например, написал икону святого Константина для Казанского собора (1989). Первым по-настоящему крупным проектом, в котором он участвовал, была роспись храма Христа Спасителя, где он работал над образами апостолов для иконостаса (1999–2000). Стоит отметить, что Константин Константинович на тот момент был только на пятом курсе.

Бригаду по росписи этого кафедрального собора всей Русской православной церкви возглавлял мастер Никита Владимирович Нужный (род. 1969), окончивший Московский академический институт имени В. И. Сурикова. Его «говорящая» фамилия и он сам своим отношением к нашему герою показали, насколько знакомство с ним оказалось действительно нужным для К. К. Константинова. Никита Владимирович пригласил Константина Константиновича в Ростов Великий копировать фреску «Зачатие святой Анны» в Зачатьевском соборе Спасо-Яковлевского монастыря, написанную в 1689 году. К. К. Константинов с ранних лет чувствовал любовь и тяготение к храмам и религиозно-монументальному искусству, однако именно с поездки в Ростов Великий эта любовь разгорелась в нём ещё больше. Эта работа дала Константину Константиновичу убедиться в правильности его выбора во вступлении на путь церковного искусства.

В 2001 году Константин Константинович окончил Академию художеств. Дипломная работа «Изгнание торгующих из храма» была написана для Преображенского собора в Якутске в стиле классицизма, с динамично-центрической композицией.

Сразу после получения диплома художник принялся за серьёзную монументальную работу – роспись на стене в Александро-Невской лавре композиции «Святой князь Александр Невский и святой Николай Чудотворец». И в этот же год К. К. Константинов начал свою педагогическую деятельность в качестве преподавателя в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Параллельно он писал заказные работы в Финляндии, среди которых – серия портретов исторических деятелей и современных граждан Финляндии.

В 2009 году Константин Константинович начал работать над одним из самых значимых объектов в карьере: он принял участие в восстановлении Ставропигиального Никольского Морского собора в Кронштадте [3]. Следует отметить, что восстановление собора представляло собой не чистую реставрацию, это была работа по трём направлениям: собственно реставрация сохранившегося, восстановление полностью утраченного, а также завершение значительной части нереализованного при сооружении в 1903–1913 годах авторского замысла архитектора храма Василия Антоновича Косякова (1862–1921).

В данной работе К. К. Константинов принимал не только активное участие как мастер-монументалист, но и взял на себя часть организаторской работы. Долгое время длилась эскизная работа. Параллельно с этим, для того чтобы войти в стилистику собора, художники провели большую работу по копированию сохранившихся участков росписи на восточной стороне собора. Работы непосредственно по воссозданию росписи начались только в 2010 году и длились три года. До середины 2012 года работа шла над основным зданием, а остальные полгода обновлялся нижний храм. На протяжении столь долгой работы К. К. Константинов чувствовал благотворное влияние изображаемых образов и ощущал себя единым целым с творчеством мастеров прошлого и настоящего, вследствие чего собор в Кронштадте стал самым любимым творением художника.

Его воодушевляло и то, что Ставропигиальный Никольский Морской собор – второй по величине в России. Он был счастлив наблюдать, как на его глазах белые стены храма постепенно заполняются живописными изображениями. Эти впечатления стали для него бесценным творческим багажом. Он увидел от самого начала до самого конца плоды как своих неустанных усилий, так и труды художников и других мастеров разного профиля. При его непосредственном участии возродилась величайшая святыня Русского флота и подлинное сокровище церковно-монументального искусства в высоком Русском стиле.

Возглавлял всю художественную часть возрождения собора Н. В. Нужный. Он передал под начало К. К. Константинова огромную бригаду из 300 человек. Об этом сам художник сказал: «После такого ответственного труда нельзя не проникнуться любовью к этому объекту».

Каждый день Константин Константинович совмещал педагогическую работу в Академии им. А. Л. Штиглица с работой в Кронштадте по росписи храма. Своим студентам он рассказывал, что оставить память о себе в виде скромного вклада в возрождение такого величественного сооружения является большой честью для любого художника и гражданина.

В 2015–2016 годах К. К. Константинов принял участие в восстановлении живописного убранства собора Святых Симеона и Анны в Санкт-Петербурге [5]. Этот собор – одна из первых каменных церквей нашего города. В советское время там располагалось конструкторское бюро, и вся живопись храма была утрачена. Собор принадлежит к стилю классицизма, религиозные росписи в этом стиле не столь строго диктуются каноном и допускают определённую творческую свободу. Рукой Константина Константиновича

были сделаны иконы святых Николая Чудотворца, Иоанна Кронштадтского и парные изображения других святых. Написанные им священные изображения, составляя единое целое со всем новым живописным убранством собора Святых Симеона и Анны, несут черты самостоятельного авторского стиля, для которого характерен тонкий лиризм трактовки сюжетов.

В 2017 году Константин Константинович приступает к выполнению важного заказа для Китайской Народной Республики, инициированного правительством этой страны. Проект предусматривал создание живописного убранства для 19 залов китайского дворца на тему истории России с VIII века до наших дней. Каждый зал должен был иметь свой стиль, соответствующий отображаемому периоду. Согласно техническому заданию, общее решение должно было стилистически чем-то напоминать лоджии Рафаэля – крытой галереи Ватиканского дворца в Риме. Художником лично были созданы узнаваемые исторические сюжеты, например, портреты великих людей в костюмах XIX века или строительная индустрия Советского Союза XX века. Под руководством К. К. Константинова творили 100 лучших художников из Санкт-Петербургской Академии художеств им. Ильи Репина. Основная работа была выполнена в городе на Неве, а монтаж произведён в Китае. По завершении объекта труд петербургских мастеров получил наивысшую оценку представителей КНР и был отмечен китайскими правительственными наградами.

К. К. Константинов говорит: «Живопись для храмов и крупные светские произведения – это совершенно другой мир, где иные ценности и иные задачи для творчества. Когда созерцают произведение, созданное тобой, то испытываешь непередаваемые ощущения. И сознание того, что работа на века останется в храме или во дворце, заряжает художника на новые свершения в будущем».

Для Константина Константиновича монументальные произведения являются воплощением огромной любви к искусству.

Художник считает, что храмы создают единое целое людей с природой, сливаются с ними в гармонии любви.

Когда К. К. Константинов пишет, его глаза горят и наполняют светом всё вокруг. Его творчество напитывает светлыми чувствами и облагораживает добрыми мотивами человека. Его деятельность побуждает светло мыслить и совершать в жизни благие поступки.

Ещё Константин Константинович утверждает, что для качественного исполнения иконы нужно максимально погрузиться в установленные эпоху, стилистику и канон. Именно постоянная безграничная любовь К. К. Константинова к искусству помогает ему с головой погрузиться в историю, полностью почувствовать заданное время и вложить всю душу в создание шедевра. Мы уверены, что это и можно назвать авторским «стилем Константинова».

В данный период своей жизни Константин Константинович занимает должность профессора кафедры рисунка в Академии им. А. Л. Штиглица. Мы отмечаем его большую преподавательскую щедрость и внимание к студентам. Его самыми характерными качествами как преподавателя являются

крайняя доброжелательность и способность, сохраняя собственное достоинство, говорить с людьми «на их языке» без всякого высокомерия.

Творческий портрет Константина Константиновича был бы неполным, если бы мы не отметили такой большой аспект его деятельности, как работа над этюдами. По мнению Константина Константиновича, постоянное обращение к природе, непосредственно к жизни – это то необходимое, что питает любого художника, будь он монументалист, станковист, преподаватель, прикладник, театрал. К. К. Константинов пишет этюды везде и постоянно, много путешествуя – от Дальнего Востока до Белого моря, от Индии до Испании. Трудно показать на карте место, где бы ни побывал с этюдником Константин Константинович. Работая над этюдами, он не только работает сам, но и активно вовлекает в эту работу других художников и студентов. Одному из авторов статьи доводилось принимать участие в подобных поездках, которые очень много дали для развития не только в творческом, но и в человеческом плане.

Завершая творческий портрет К. К. Константинова, следует отметить такое его качество, как способность ценить и уважать творчество своих коллег. Подтверждением этого является его постоянное участие в организации выставок в стенах Академии им. А. Л. Штиглица. К этим выставкам ему удаётся привлекать самых разных замечательных художников нашего времени.

К. К. Константинов утверждает, что «любые разносторонние знания всегда могут быть полезными в творческом деле». Именно поэтому его искусство облагораживает нас и позволяет сохранить душевную доброту.

Литература

1. *Академическая дача имени И. Е. Репина* // Тверская область : энциклопедический справочник / сост. : М. А. Ильин. – Тверь : Книжно-журнальное издательство, 1984. – С. 43.

2. *Воейкова, И. Н.* Монументалисты Советской России. Вып. 2 : С. И. Иванов, А. Н. Кузнецов, Б. П. Неклюдов, В. П. Неклюдов, Л. Г. Полищук, С. И. Щербинина, Я. Н. Скрипков, О. П. Филатчев, К. В. Эдельштейн, В. Б. Эльконин. – Ленинград : Художник РСФСР, 1982. – 286 с. : ил.

3. *Исакова, Е. В.* Морской собор в Кронштадте : исторический очерк: [к 100-летию Кронштадтского Морского собора, к 150-летию со дня рождения архитектора В. А. Косякова] / Е. В. Исакова, М. В. Шкаровский. – Санкт-Петербург : Площадь искусств, 2012. – 87 с.: ил. – (Кронштадт в списке всемирного наследия).

4. *Разгонов, С. Н.* Высота : жизнь и дела Павла Корина / С. Н. Разгонов. – Москва : Советский художник, 1978. – 167 с. : ил. – (Рассказы о художниках).

5. *Станюкович-Денисова, Е. Ю.* Церковь Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы в Петербурге : к истории строительства и реконструкции первоначального облика / Е. Ю. Станюкевич-Денисова // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей. Вып. 3 / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – Санкт-Петербург : НИ-Принт, 2013. – С. 258-262.

УДК 7.071.5:74.01/.09:378.4(470+571)

И. С. Насонов

Москва, Россия

Московская государственная

художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова

Проблемы творческого образования в России

Статья посвящена основной проблеме образования в 2020–2021 гг., а именно выстраиванию новых видов коммуникации между всеми участниками образовательного процесса, а также переработке программ обучения и насыщение их новыми заданиями. В ней обсуждаются возможные интерпретации уже сформировавшихся творческих заданий и сложности их интеграции в учебный процесс, а также внедрение новых критериев оценки и систем контроля успеваемости.

Ключевые слова: высшее образование, программы обучения, система оценки, художественные специализации, художественно-промышленные специализации, учебные задания, администрирование студенческих работ, учет успеваемости студентов

Ilya S. Nasonov

Moscow, Russia

Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

Design and applied art education problems

Article deal with main problem in high education in 2020-2021. It seems that old style of communication is no longer works, teachers and students should search a new way of effective collaboration. Programs and courses should change in this way also. New creative tasks or new interpretations of an old one, otherwise a new method of assessments administration, that a great deal for those who teach today.

Keywords: high education, high education programs, art professions, design professions, creative tasks, student works administration, assessments administration

Проблемы художественно-промышленного и художественного образования сегодня стоят как никогда остро, поскольку оно напрямую зависит от применения полученных студентами теоретических знаний на практике, что безусловно, требует производств, промышленных мощностей. Исторические факты об Императорском Строгановском училище всецело подтверждают тенденцию, которая актуальна и сегодня. Выпускник художественно-промышленного колледжа, а тем более академии или университета по специальности «дизайн, монументально-декоративное прикладное искусство и реставрация» должен уметь не только рисовать и проектировать, но и обладать навыками общения со своими коллегами, потенциальными заказчиками и администраторами, пытаясь выгодно продать свои изделия/проекты,

умело взаимодействовать с производствами и знать технологию изготовления. В этом отношении особенно интересны факты из истории Императорского Строгановского училища, в дальнейшем ВХУТЕМАСа [5, 7].

В 1860 г. было прекращено попечительство, а значит сама администрация учебного заведения была готова к тому, чтобы заниматься самостоятельной коммерческой деятельностью. В этот период были открыты ткацкая, набивная, лепная, живописная и литографические мастерские, а чуть позже, в 1867 г., была открыта и керамическая мастерская.

В 1867 г. училище принимает участие в международной выставке в Париже и получает серебряные медали в номинациях «прикладное художественное техническое преподавание», а также «за рисунки и слепки русских древностей».

В 1873 г. Строгановское училище было отмечено почетными дипломами за заслуги в популяризации русского национального искусства и художественной промышленности на Всемирной выставке в Вене, а затем, в 1878 г. в Филадельфии удостоено диплома 1 степени.

В 1900 г. Понимая необходимость перестройки учебного процесса и дробление его на те предметы, которые мы сегодня считаем самостоятельными, в училище вводится дисциплина «композиция», которую ведут архитекторы Д. П. Сухов, Ф. О. Шехтель и И. В. Жолтовский, чередуясь друг с другом по месяцам.

В 1904 г. в левом флигеле Строгановского училища на улице Рождественка в Москве открылся магазин-выставка студенческих работ.

В 1920-е гг. во ВХУТЕМАСе сложилась двухуровневая система подготовки. Формально-аналитический метод, выработанный в ходе экспериментов художниками русского авангарда, стал базой для создания тех самых абстрактных упражнений по дисциплинам «пространство», «объем», «цвет», «графика», которые изучались в течение двух лет студентами всех специальностей. Важно и то, что студенты ВХУТЕМАСа принимали активное участие в оформлении официальных праздников таких как карнавал, проведенный в ЦПКиО им. М. Горького в 1929 г.

Все эти цифры и соответствующие им факты приведены для демонстрации изменения в учебных программах и попытки их адаптации к изменившимся социальным условиям, а также потребностям покупателей и промышленности. Таким образом, опыт проектного подхода, когда студенты привлекаются к работе в мастерских, выдающих полноценный продукт, а не его бумажное решение, с участием педагогов и их учеников в конкурсах, выставках и фестивалях, существовал давно. Эти традиции живы по сей день, но они исключительно фрагментарны и во многом зависят от авторитета преподавателя или заведующего кафедры, умело привлекающего в академию или на кафедру такие проекты. Важное отличие от педагогической практики столетней давности – резкое ускорение течения времени: изменения, на которые уходили десятилетия, сейчас от силы занимают год или два. Поэтому хотелось бы более подробно остановиться на самых животрепещущих вопросах преподавания дисциплин художественно-промышленных специализаций.

Пытаясь охарактеризовать этот подход, вдохновляясь экспонатами Музея Москвы, где в рамках проведения столетия ВХУТЕМАСа были выставлены не только студенческие работы и проекты, но и учебные планы, таблицы с оценками и комментариями преподавателей, их личная переписка, в которой обсуждаются задания и темы курсовых проектов стало очевидно, что они сосредоточились на поиске новых методов и форм заданий. Их авторами стали фотограф А. М. Родченко, архитектор Н. А. Ладовский, художница Л. С. Попова и другие [6].

Можно сравнить примененные тогда методики с Теорией Решения Инженерных задач (ТРИЗ) [2, 3] или с приёмами, которыми руководствуется дисциплина «дизайн-мышление», которые побуждают студентов мыслить иррационально в попытке придумать несуществующую форму предмета или объекта, а затем превратить это в готовый продукт или художественное произведение. Такие методики чаще всего применяются на дополнительном или дистанционном формате образования, тогда как могут использоваться намного шире в системе очного, стирая между ними границы.

Для меня как для выпускника МГХПА им. С. Г. Строганова этот вопрос многие годы решался только в пользу очного академического образования; мои преподаватели и сотрудники смежных кафедр, а сейчас коллеги в один голос утверждают, что это единственный способ превратить бывшего школьника в специалиста-художника, художника-конструктора или дизайнера. Практика показывает, что представители других высших учебных заведений мыслят аналогично об инженерном, архитектурном, юридическом, культурологическом и высшем образовании в целом. Эти специалисты уверены в том, что передача знаний от педагога к ученику возможна только в аудитории. В этом случае студент не только перенимает знания от преподавателя, но и эмоциональную окраску этой передачи, а, следовательно, он способен увлечь за собой. По словам автора методического пособия, для психологических вузов И. А. Зимней в таком эмоциональном контакте остро нуждаются дети средней и начальной школы, в то время как у школьников старшей ввиду усложнения высшей нервной деятельности и прохождения периода пубертата возникает необходимость в самоидентификации [4], которая не может проявиться в полной мере в школе и чаще реализуется в институте или в университете. Также, по словам американского нейрофизиолога Р. Сапольского, в этот период с юношами и девушками происходят изменения, которые очень сильно зависят от социального контекста и страты общества, которой они принадлежат [9].

Опираясь на опыт старейших европейских университетов, можно уверенно говорить о том, что автономизация образования дает возможность создания коллективов/учебных групп, которые складываются из интересов учащихся, а не под нажимом руководителей или старших педагогов. Вовлечение этих сложившихся коллективов или проектных групп во внесеминарскую работу, участие этих групп в грантах и профессиональных молодежных фестивалях существенно укрепляет их мотивацию, дает разностороннее понимание целей и задач, которые они преследуют. Таким образом самая

острая проблема, с которой столкнулось высшее образование сегодня – выстраивание коммуникаций, которых стало существенно больше, чем даже десять лет назад. К новому формату практически никто не готов: резкой критике подвергается эффективность любых каналов связи за исключением общепринятых. Этот диссонанс усиливается благодаря распространению мессенджеров и онлайн-платформ связи, которые, напротив, ставят под сомнение необходимость очной встречи как таковой. Следующей по значимости является сложность реорганизации процессов взаимодействия между студентами и преподавателями, между студентами и администрацией учебного заведения, между студентами и студентами. Две оставшихся проблемы решать намного проще, на мой взгляд, потому что они носят исключительно инструментальный характер, а именно: обновление учебных программ и наполнение их новыми заданиями, которые бы были интересны студентам и, наконец, легитимизация этих изменений в уставах вузов и на уровне региональных департаментов образования и Министерства Высшего и профессионального образования РФ.

Опыт высшей школы «Среда обучения» [10]. Онлайн платформа «Среда обучения» существует с 2003 г. и предоставляет образовательные услуги по специализациям «Графический дизайн», «Дизайн интерьера», «Психология» и др. Партнерскую лицензию, обеспечивающую получение диплома, предоставляет Московский Экономический институт. Такое сотрудничество дает возможность получать не только знания в новом формате, но и диплом государственного образца. В 2020 г. «Среда обучения» объединилась со «Школой Родченко», открыв совместные программы и курсы по кинематографии и современному искусству. Пожалуй, именно таких коллабораций очень не хватает вузам, у которых есть блестящие преподаватели-профессионалы своего дела, умеющие не только передавать знания, но и вовлекать студентов в обучение и совместные проекты, а у онлайн-школ существует виртуальные обучающие платформы, сайты, методики оценки и разнообразная система коммуникации и поддержки студентов, с помощью тьюторов и администраторов образовательного процесса.

На факультете «Дизайна интерьеров» его руководителем А. И. Зальцманом и мной, в течение 2020 г. разрабатывались методические рекомендации педагогам и тьюторам для улучшения качества самого образования. Мой десятилетний опыт преподавания показал, что такая сложная многоступенчатая профессия, как дизайнер интерьеров, может быть получена студентами и в дистанционной форме. На протяжении всей работы мной создавались новые задания, использовались различные методы и каналы коммуникации для достижения высококачественного результата – семестрового задания, выполненного на аналогичном уровне с академическим вузом очной системы обучения. В самом начале этого пути мне виделся основной изъян дистанционного обучения, не позволявший на должном уровне передавать знания: низкокачественная фронтальная камера компьютера и отсутствие сенсорного экрана или планшета, на котором можно было бы рисовать компоновочные схемы и эскизы с помощью стилуса, который удобнее, чем

мышь и клавиатура. Перебрав различные виды дополнительных камер, сфокусированных на моем рабочем столе или на висящей на стене доске, я не мог добиться удовлетворительного результата. Вместе с этим из-за недостатка личного общения со студентами и невозможностью обсуждать их работы в очном формате, мной были предприняты шаги по выстраиванию такой коммуникации через мессенджеры. С появлением на рынке более мощных компьютеров и высококачественных камер, а также сенсорного дисплея первая проблема решена, однако выстраивание коммуникации – по-прежнему актуальная задача. Результатом многолетней работы стали курсовые или семестровые проекты у студентов «Среды обучения», не уступающие по качеству аналогичным работам в академических вузах. Это стало возможным в связи с переработкой стандартной академической программы и её «обкатки» в условиях дистанционного формата обучения. Крупные объекты для проектирования были заменены на меньшие по площади и этот недостаток во многом компенсирован наличием рабочей документации, внимания к которой в академических вузах нет, и студенты ограничиваются эскизными планами и разрезами.

Стоит отметить, что сегодня большой важностью для всех студентов обладают форматы интервью с профессионалами из отрасли, которые отвечают на их самые животрепещущие вопросы о том, как начать свое собственное дело, куда и как надолго идти на практику в дизайн-бюро, сколько лет требуется для того, чтобы «встать на ноги» в профессии. Такие лекции давно уже стали привычными для онлайн-формата, где происходит последовательное индивидуальное общение, которое сложно устроить в очном процессе, ведь тогда необходимо уделить внимание всем студентам одновременно и это требует большего напряжения от преподавателя. Общение в мессенджерах дает возможность неуверенным в своих силах студентам брать паузу и обдумывать свои ответы преподавателю или формулировать новые вопросы, на которые они хотели бы получить ответы, в то время как личное общение в стенах института во многом обязывает вести себя сдержанно обе стороны. В таких вопросах выявляется, как правило, недостаток мотивации, а ведь ответы на них чрезвычайно важны, с их помощью студенты быстрее начинают понимать был ли их выбор правильным, а если нет – то, как это исправить. Их редко можно решить в аудитории, и количество учащихся, с которыми может сформироваться такое взаимодействие, не так много, однако именно они, получив ответы на свои вопросы, могут превратиться в лидеров и существенно поднять качество работы группы. Такое вовлечение преподавателя требует эмпатии, а это также важно, как и напряжение и отдача во время очного занятия в аудитории.

Ковидные ограничения. В нач. 2020 г. в мире впервые за всю историю был введен тотальный локдаун, но только в нашей стране многие преподаватели, особенно старшего поколения, долго отказывались признать, что он продлится гораздо дольше и после его отмены образование всё равно будет вынуждено пересматривать свои подходы, программы, методики. Эта

«заминка», произошедшая в академических вузах, никак не повлияла на дистанционное образование и учебный процесс в нем, он был выстроен в онлайн-школах лучше в этот момент, при всех имеющихся недостатках. Академическим вузам потребовалось около полугода для того, чтобы перестроиться и придумать новые творческие задания, оптимизировать уже имеющиеся для поддержания качества образовательного процесса. Много времени ушло на разработку критериев и методик оценки студентов, учета посещаемости и формы отчетности для преподавателей. Все это ещё находится в черновом состоянии и обязательно будет пересматриваться и дорабатываться. Однако, вектор ясен и в ближайшие два года приведет к серьёзным изменениям в форматах обучения в академических вузах. Пожалуй, наиболее естественным кажется перевод лекционных занятий в режим онлайн. Однако и с этим возникнут трудности, связанные с особенностью усваивания информации студентами, которая и сейчас на очных занятиях плохо запоминается потому, что большая часть таких преподавателей – люди старшего возраста, продолжающие работать без учёта так называемой «новой цифровой этики». Более того, по исследованиям М. Ю. Абабкова, В. Л. Леонтьевой выяснилось, что 62% из опрошенных респондентов (студентов ГИ СПбПУ) прогуливают, потому что считают, что могут провести это время более эффективно. Основными причинами пропуска названы: бесполезные (по мнению студентов) предметы (более 52% опрошенных), около 36% – недовольны работой преподавателя, около 28% необходим более динамичный подход к обучению. Почти 24% опрошенных считают себя практиками, а теория, которую преподают в университете, их не устраивает» [1].

Для ведения современной и интересной лекции необходимо иметь не только академически верный, а значит теоретический и научный подход, но и изолированное помещение, современную звуковую гарнитуру, белый фон, а в идеале – специальные звукозаписывающие студии, где преподаватель начитывает лекции сразу на несколько камер, а затем редактор верстает их, добавляя визуальный материал. Безусловно это не классическая лекция в том виде, в котором мы её себе представляем. Новый формат подразумевает в первую очередь работу не в прямом эфире, а под запись, и он требует от преподавателя грамотной русской речи, четких и емких формулировок, фотогеничности и умения работать на камеру. На практике это достижимо, если на этой съемке присутствует не только оператор, но арт-директор съёмки или режиссёр, который помогает преподавателю адаптироваться и справиться с волнением, а также дает рекомендации, например, записывать лекцию не в хронологическом порядке, а различными блоками, чтобы впоследствии объединить их в процессе монтажа для более выгодной и уместной подачи материала. Это особенно ценно, когда у преподавателя есть огромный массив информации и во время записи он делает большие лирические отступления в сторону тех фактов или событий, которые ему представляются важными для раскрытия контекста.

Профессиональные преподаватели – кандидаты и доктора наук, имеющие большой опыт работы с живой аудиторией, очень нуждаются в таком

сотрудничестве и партнёрстве, быстро адаптируясь, имея огромный багаж профессиональных знаний. Для молодого поколения преподавателей до 40 лет такая работа на камеру подчас даётся гораздо легче, но их знания подкреплены скорее профессиональным опытом, чем научно-теоретической базой. Такие педагоги нуждаются в методических указаниях, где учебные задачи сформулированы так, чтобы вместо стандартных возникали необычные, а порой провокативные проектные задания. Таким примером может быть не просто портфолио художника-дизайнера, но и дополнение его видео-визиткой. Подобная трактовка стандартного задания дает возможность самому студенту раскрыться, и даже если она не соответствует задачам прописанного в программе учебного процесса, это очень сильно меняет подход самого студента к процессу обучения, ведь недостаток качества видео будет очевиден и для его улучшения студенту придётся пересмотреть большой объем видеоматериала и понять, сможет ли он хотя бы часть из него скопировать или адаптировать под себя.

Еще одним вариантом изменения проектного задания может быть дробление стандартного на фрагментарные с большим количеством пропедевтических упражнений, которые связаны с оформлением семестровых или курсовых работ и их администрированием. Такими заданиями могут быть копийные работы или смещение фокуса семестрового проекта в сторону большего количества творческих решений и эскизов, но меньшего по формату, а значит, и по трудозатратам финального планшета или баннера. Говоря об администрировании, которое давно стало неотъемлемой частью работы, можно уверенно сказать, что оно радикально сменило свой формат за последний год, и это новое явление будет только развиваться.

Зачастую эскизы или работы студенты теряют ещё до выставления оценок, а опыт ведения общего облачного хранилища, его структурирование для выкладки студенческих работ решает две важных педагогических задачи: дисциплина и аккуратность. Оставляя цифровой след в облачном хранилище, преподаватели, имеющие доступ к нему, точно знают, когда студент выложил работу, сколько редакций претерпело задание или каким было количество предварительных эскизов. Таким образом можно выстроить хронологию проекта, понять, насколько интенсивно работал студент в течение семестра, года или даже нескольких лет, менялась ли динамика его обучения, достиг ли он поставленных программой задач. Выкладка таких материалов требует от студента внимания и аккуратности, поскольку зачастую файлы пересылаются в хранилище с телефона, поэтому сохраняются некорректно. Следовательно, преподаватель, не имея возможности их открыть, смело может не засчитывать такую работу. Благодаря такому взаимодействию выяснился ряд подробностей:

- Работа с цифровыми носителями. Для корректного отображения материалов необходима синхронизация различных программ и их версий.

- Сохранение документов. Из одного формата в другой. При такой операции программа может «потерять» шрифты, сместить те или иные изобра-

жения на слайде, что делает её проверку или дальнейшую презентацию материала невозможной. С этими проблемами будущие специалисты столкнутся на работе. Умение вести корректную деловую переписку, вовремя и аккуратно выкладывать файлы в нужных форматах в четко структурированные архивы даст им возможность чувствовать себя свободнее, и они смогут сосредоточиться на творчестве.

Творческие задания. Переходя к творческим заданиям, отмечу, что их уже достаточно много на сегодняшний день, хотя порой они придумывались ситуативно, для того чтобы поддерживать учебную нагрузку на студентов. Их список будет расширяться и дополняться, меняясь до тех пор, пока они не интегрируются в программу обучения.

В период с марта по июль 2020 г. передо мной как перед преподавателем кафедры «Художественной реставрации мебели» МГХПА им. С. Г. Строганова стояли сложные задачи: ведение учебного процесса, проведение презентаций кафедры и организация защиты дипломных проектов в дистанционном режиме. С моей коллегой М. В. Сильвестровой мы составили список профессионалов из отрасли: художников-реставраторов, архитекторов и всех тех, с кем мы учились, для проведения гостевых лекций. В связи с тем, что скорость проверки домашних заданий существенно увеличилась вследствие загрузки материалов в облачные хранилища, в дни занятий мы лишь констатировали выполнение работы и давали рекомендации о том, что предстоит сделать далее, а для студентов, находившихся на самоизоляции в разных городах России, встречи с профессионалами были не только дополнительной мотивацией в исполнении проектов, а стали дисциплинирующим фактором для приведения себя в порядок и готовностью слушать выступление внешнего спикера. Также мы провели большую работу с самими приглашенными гостями, добываясь от них не просто рассказа о профессиональном становлении, но и презентации тех работ, которые они выполнили. Не все наши коллеги смогли сделать такие презентации, поэтому, помогая им, через короткое время мы выработали единый шаблон/стандарт для подобных презентаций как внутри кафедры, так и для приглашенных специалистов.

Ещё одним интересным заданием стала разработка видео-рекомендаций старших студентов младшим курсам для выполнения семестрового проекта. Таким стандартным заданием по производственным мастерским на кафедре художественной реставрации мебели стала шкатулка с наборным деревом, но, когда МГХПА им. С. Г. Строганова закрылась на локдаун без возможности общаться напрямую с возрастным преподавателем студенты не смогли выполнить это задание. Третий курс бакалавриата записал и сверстал искрометный семиминутный видеоролик об истории шкатулок, основных конструктивных деталях, подготовке чертежей для дальнейших столярных работ, особенностях изготовления узора маркетри на крышке шкатулки. Этот видеоролик выложен на *You Tube*-канале кафедры [11]. Такое творческое задание вызвало большой интерес как среди старших, так и среди младших курсов. Сам факт возможности такого нестандартного подхода к обыденному за-

данию был высоко оценён кафедрой, поэтому в дальнейшем студенты старших курсов записали несколько интервью с преподавателями кафедры и директором музея МГХПА им. С. Г. Строганова [12]. Интервью были подготовлены достаточно серьёзно: студенты сформировали и согласовали вопросы, нашли аудио гарнитуру и записывали видео на несколько телефонов для удачного выбора ракурса. Они достаточно быстро освоили видеоредакторы, поэтому срок производства такого интервью составил две-три недели.

Для проходящих педагогическую практику студентов первого курса магистратуры было предложено договориться со студентами младших курсов о специальном дне, когда они занимались со студентами основами композиции или начертательной геометрией. Магистры достаточно быстро придумали самостоятельную программу из тех заданий, которые выполняли когда-то сами, договорившись с преподавателями о критериях оценки и о сроках исполнения.

Отдельного внимания заслуживают работы, связанные с цифровыми образами исторических предметов мебели, которые студенты могут выполнять самостоятельно в соответствующих компьютерных программах. Большая их часть по дисциплине «Научно-исследовательское проектирование» на кафедре художественной реставрации мебели для старших курсов сосредоточена на работе с внешними организациями, такими как музеи, научно-исследовательские центры реставрации и реставрационные мастерские. Проведенные обмеры исторических предметов мебели, которые были осуществлены, в частности в Музее-усадьбе Мураново в июле-августе 2021 г., дали возможность студентам выполнить не только обмерно-графические листы и баннеры для отчёта перед кафедрой, но и создать цифровые модели исторических предметов мебели в программе *SketchUp*. В дальнейшем эти модели были превращены в динамические с помощью выставления программной камеры и траектории её облёта вокруг предмета, далее были наложены титры и сверстаны небольшие видеоролики. Для реставрационных работ этот материал безусловно не подходит, но он отлично дополняет экспозицию, давая возможность заглянуть внутрь тех предметов, к которым нельзя прикасаться руками, и демонстрирует элементы конструкции и фурнитуры. Такие, казалось бы, побочные продукты, появившиеся при выполнении обмеров исторической мебели, легко превращаются в наглядные виртуальные демонстрационные модели для экспозиции и представления кафедры на профильных выставках.

Последняя, но немаловажная задача, стоящая перед каждой выпускающей кафедрой – это ведение социальных сетей и присутствие в информационной повестке. Для этой задачи важно не только привлечение студентов к ведению *Instagram, Facebook, Youtube*, но и совместная работа над контент-планом на семестр или год, где были бы прописаны цели и задачи, а также возможные направления работы кафедры, которые необходимо осветить. Примером такой работы можно назвать фото- и видеоматериалы, отснятые студентами для дальнейшей публикации с согласованным текстом от препо-

давателя или командирование студента на те или иные профильные выставки/мероприятия с участием кафедры для записи видеоматериалов в Инстаграме в формате *Stories*. В том же ключе стоит рассматривать участие студентов в организации и проведении дней открытых дверей, разделив их на формальные мероприятия с выступлением преподавателей кафедры и неформальные, исключительно с участием студентов, где абитуриенты могли бы задать сложные вопросы и получить прямые ответы.

Интеграция программ. Интеграция таких заданий, программ обучения для академических вузов или создание программ с участием тех или иных онлайн-платформ или школ, выглядит следующим образом: для студентов очень важно сегодня получать не просто доступную информацию, а участвовать в живом общении и рассчитывать на человеческий подход. Они болезненно реагируют не столько на некомпетентность преподавателя в дисциплине, сколько на его личный пример и отсутствие вовлечённости. Профильные академические ВУЗы, подотчетные министерству образования и региональному департаменту, выполняя их требования, отрываются от интересов студентов и крайне неохотно соглашаются на изменение учебного процесса. Преподаватели, как люди, передающие знания, вынуждены перестраиваться на научно-популярный формат ведения занятий, искать компромисс между академической точностью, полнотой передаваемой информации и способностью студента адекватно воспринять, а затем переработать этот объем. Опыт мой и моих коллег, преподающих в МГХПА им. С. Г. Строганова, РАНХиГС, ВШЭ и «Среде обучения», указывает, что выбор должен быть сделан однозначно в пользу студента. По словам заведующей кафедрой «Социально-гуманитарных дисциплин» ФЭСН РАНХиГС И. А. Табачниковой [10]: «Только с помощью вовлечения студентов в неформальное общение в проектную работу в совокупности с лекционным и стандартным семинарским занятием даст возможность в будущем раскрыть их способности усилить их внутреннюю мотивацию так, чтобы они уже в самостоятельном режиме добрали тех академических знаний, которые сейчас они не воспринимают, даже если перед ними «эталонный преподаватель». Попросту говоря, они ему не верят, а для того, чтобы поверить, нужны точки соприкосновения и совместные проекты с представителями отрасли с другими вузами, в виде контекстов или фестивалей. Только это заставит их критически отнестись к собственным знаниям и повышать их».

На мой взгляд интеграция новых программ и заданий будет легче и эффективнее, если реализуется через коллаборацию с различными онлайн-платформами, а также в сотрудничестве и обмене опытом между учебными заведениями. Когда между студентами и преподавателями есть эмоциональный контакт, дающий возможность совместного эксперимента или проекта, он принесёт гораздо больше пользы, нежели лекция классического преподавателя в поточной аудитории.

Литература

1. Абабкова, М. Ю. Нейромаркетинг в образовании: возможности и вызовы новых технологий / М. Ю. Абабкова, В. Л. Леонтьева // Конфликтология : ежеквартальный научно-практический журнал. – 2016. – № 1. – С. 221-242.
2. Альтшуллер, Г. С. О психологии изобретательского творчества / Г. С. Альтшуллер, Р. Б. Шапиро // Вопросы психологии. – 1956. – № 6. – С. 37-49.
3. Альтшуллер Генрих Саулович (Генрих Альтов) // Бессмертный барак : некоммерческая организация : [официальный сайт]. – URL: https://bessmertnybarak.ru/altshuller_genrikh_saulovich/Библиография/ (дата обращения: 30.12.2021).
4. Зимняя, И. А. Педагогическая психология : учебник для вузов / И. А. Зимняя. – Москва : Логос, 2000. – 384 с.
5. МГХПА им. С. Г. Строганова : [официальный сайт]. – URL: <https://xn----7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--plai/istoriya/> (дата обращения: 30.12.2021).
6. ВХУТЕМАС 100 : школа авангарда // Музей Москвы : [официальный сайт]. – <https://mosmuseum.ru/exhibitions/p/vhutemas/> (дата обращения: 30.12.2021).
7. Сазиков, А. В. 195 фактов из истории Строгановской школы / А. В. Сазиков. – Москва : Жизнь и мысль, 2019. – 200 с.: ил.
8. Сапольски, Р. М. Биология добра и зла : как наука объясняет наши поступки / Р. М. Сапольски. – Москва : Альпина-нон фикшн, 2019. – 1320 с.
9. Среда Обучения : онлайн-школа : [официальный сайт]. – URL: <https://sredaobuchenia.ru/> (дата обращения: 30.12.2021).
10. ФЭСН РАНХиГС : [официальный сайт]. – URL: <https://www.ranepa.ru/prepodavateli/sotrudnik/?id=2303586b-f827-e611-80cb-005056a06105> (дата обращения: 30.12.2021).
11. 3 курс. Проектирование шкатулки с набором маркетри на основе исторических аналогов // *Art of recovery* : [канал кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С. Г. Строганова на видеохостинге «Ютуб»]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=wvveuIm_D3g&ab_channel=Artofrecovery (дата обращения: 30.12.2021).
12. Интервью с директором музея МГХПА им. С. Г. Строганова // *Art of recovery* : [канал кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С. Г. Строганова на видеохостинге «Ютуб»]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=OmCCVcY8ae4&ab_channel=Artofrecovery (дата обращения: 30.12.2021).

**Монументальное искусство в церкви: от проекта до воплощения.
Опыт преподавания на кафедре монументального искусства
ФЦХ ПСТГУ**

90-е гг. XX столетия стали началом возрождения церковного искусства и связанного с ним образования специалистов-иконописцев, художников-монументалистов, работающих для церкви. В статье ведется рассказ об опыте преподавания на кафедре монументального искусства Факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

Ключевые слова: Е. Н. Максимов, монументальное искусство, преподавание, ФЦХ ПСТГУ

Igor Yu. Samolygo

Moscow, Russia

St. Tikhon's Orthodox University

**Monumental art in the church, from design to implementation.
Teaching experience at the Department of Monumental Art
Faculty of Church Arts at St. Tikhon Humanitarian University**

The 90s of the twentieth century marked the beginning of the revival of church art and the related education of icon painters, monumental artists working for the church. The article tells about the experience of teaching at the Department of Monumental Art of the Faculty of Church Arts of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities.

Keywords: E. N. Maksimov, monumental art, teaching, Faculty of Church Arts at St. Tikhon Humanitarian University

Традиции древнего церковного искусства были прерваны и стали возрождаться только в середине двадцатого столетия. Возрождение потребовало подготовки специалистов в области церковного искусства, которое началось в 90-х годах в иконописной школе при Троице-Сергиевой Лавре. Прежде всего, в этой связи, нужно вспомнить монахиню Иулианию (Марию Николаевну Соколову), которая смогла практически с нуля восстановить систему обучения иконописи и подготовила ряд талантливых иконописцев, мастеров, определивших развитие церковного искусства на ближайшие десятилетия. Обучение в школе было основано на серьезном изучении истории

церкви, иконографии, сохранившихся образцов, техники и технологии иконописи, художественного мастерства. Крайне важен основанный на этом изучении практический опыт иконописания. Позже интерес к церковному искусству появился и в государственных вузах, где выработалась система преподавания, основанная на соединении академической системы подготовки художника с опытом обучения иконописца. Этот опыт очень интересен и имеет ряд особенностей, отличающих его от системы образования в церковных школах.

Система преподавания на кафедре Монументальной живописи ПСТГУ продолжает традиции монументальной мастерской МГХАИ им. Сурикова под руководством академика Евгения Николаевича Максимова. В свое время руководителями и преподавателями мастерской в институте им. Сурикова были такие известные художники как Александр Александрович Дейнека, Александр Васильевич Мызин, Николай Михайлович Чернышев, Клавдия Александровна Тутеволя, которые заложили основы преподавания монументальной живописи в московской академической школе. Их методика преподавания была основана на программах Михаила Львовича Бойчука, хорошо знавшего дореволюционную школу подготовки церковных художников. Сопратник А. А. Дейнеки А. В. Мызин проходил обучение в Академии художеств, монументальной мастерской М. Л. Бойчука в Ленинграде. Е. Н. Максимов рассказывал, что: «Главным стержнем школы М. Л. Бойчука было воспитание молодого художника, основанное на изучении изобразительного наследия разных эпох, до времен Джотто – то есть до конца XIV в. в Италии, Византии, Руси, Греции через внимательное копирование образцов изобразительного искусства этого периода времени. Наряду с изучением художественной формы, большое внимание уделялось в ее связи с богословским, литературным и идеологическим содержанием. Параллельно шли задания по решению архитектурного пространства, приветствовалось привлечение к работе в архитектуре широкого спектра художественно-строительных материалов и техник (сграфитто, фреска, роспись, резьба по штукатурке, мозаика римская и флорентийская, разные виды витража). Приняв руководство мастерской, Е. Н. Максимов сохранил эти традиции и на их основе создал школу именно церковной монументальной живописи. Профессиональный подход к проектной работе художника – монументалиста, тесно связанный с архитектурой, и талантливое чутье художника, помогли ему выявить законы построения композиции пространства храма, богословской программы, понять влияние декорации на построение образа пространства, окружающего молящегося в Храме человека. Е. Н. Максимов смог не только подвести теоретическую базу, но и на практике, работая над росписью храмов, совершенствовал технику письма, пробовал различные подходы к технологии стеной росписи.

В монументальной мастерской института имени Сурикова студенту предоставляется возможность самому, свободно выбрать направление своей творческой деятельности – заниматься церковными проектами или светским искусством. Независимо от выбора все проходят общую академическую программу по рисунку, живописи, композиции. Это очень интересный опыт,

дающий возможность воспитать творческую личность, настоящего мастера, обладающего всей полнотой знаний и умений. В середине и конце 90-х гг. XX в., церковная монументальная живопись только начинала возрождаться. Часто занятие церковным искусством встречало непонимание художников, но только не со стороны преподавателей мастерской Е. Н. Максимова, И. Л. Лубенникова, А. С. Гавриляченко, В. Н. Слатинского, которые поддерживали мои начинания и относились к искусству церкви как к высокому искусству, требующему от художника самого высокого профессионализма.

В 1996 г. по благословению ректора ПСТБИ, протоиерея Владимира Воробьева и декана факультета Церковных художеств, протоиерея Александра Салтыкова в Свято-Тихоновском богословском институте на факультете Церковных художеств открылась кафедра монументального искусства. Ее задачей была подготовка художников для Церкви, получающих обязательное богословское образование. Одновременно началась разработка программ для государственной аккредитации по направлению «Церковно-историческая живопись». В качестве преподавателей были приглашены недавние выпускники монументальной мастерской института имени Сурикова: И. Ю. Самолыго, Н. В. Самолыго, Л. Г. Гачева, С. В. Васютина, И. В. Дворникова. Позднее присоединились Д. В. Репин и Ю. В. Горячая. В 1997 г. Евгений Николаевич возглавил коллектив, и по сей день является заведующим кафедрой монументальной живописи ФЦХ ПСТГУ.

За основу программы преподавания в новой мастерской были приняты методики Е. Н. Максимова, эффективность которых была проверена многолетним опытом. Были введены академические дисциплины – рисунок и живопись, необходимые для правильного понимания формы, развития чувства цветовой гармонии, понятия цветовых отношений. В программу обучения введен предмет «Пластическая анатомия». Эти предметы, часто считаются излишними в церковных иконописных школах, где обучение ограничивается изучением художественного языка иконы через копирование образцов. Наш опыт говорит о том, что рисование с натуры и копирование удачно дополняют друг друга. Только при хорошем знании формы можно убедительно и выразительно изобразить фигуру в каноническом стиле. Считаем, что только на основе такого знания художник сможет свободно творить в русле церковной изобразительной традиции. Понимание художником иконописного рисунка приходит через копирование, но не механическое, а осознанное, понимаемое как выражение живой формы языком иконописи. Есть особенности преподавания академической живописи для подготовки художников – иконописцев, стенописцев и мозаичистов. Четкая постановка задачи и правильный выбор материала для работы дают возможность учащемуся разобраться в сложном вопросе на простых примерах учебной постановки. Как правило, постановки по живописи имеют декоративный характер, ясный силуэт, ставятся на прямом свете. Обучение построено от простого к сложному. На младших курсах работа ведется в технике алла прима, на старших курсах изучается техника послойной живописи с использованием цветных гризайлей, подкладок и лессировок, что так же соответствует технике иконы и церковной росписи.

Центральное место в учебной программе отводится монументальной композиции. Темой курсовых и дипломных работ становятся проекты оформления интерьеров и экстерьеров храмов. Начиная со 2-го курса, студенты учатся работать с архитектурой, самостоятельно разрабатывают программу росписи храма, начиная с создания богословской концепции росписи и завершая поиском авторского пластического, цветового решения в эскизах и масштабном макете. Еженедельно, на каждом занятии по композиции студенческие проекты рассматриваются советом преподавателей кафедры. Представляя эскизы на совет, где каждый преподаватель высказывает свое мнение, наблюдая за ходом их мысли, студент приучается не слепо следовать рекомендациям, но самостоятельно и профессионально делать обоснованный выбор направления своих дальнейших действий по улучшению работы. На 3-м курсе студенты изучают известный памятник церковного монументального искусства, ищут связь архитектурного проекта с художественным оформлением на уровне пропорционирования, геометрии, ярусного расположения изображений, затем рассматривают тональную и цветовую композицию. Задание выполняется в макете и готовит учащихся к разработке собственного проекта с авторской задумкой. На старших курсах акцент переносится на создание проекта росписи или мозаики как цельного образа пространства. Важно, чтобы студенты научились создавать связанные изобразительные комплексы, умели формировать главную концепцию росписи, иконостаса, превращая архитектуру в единый ансамбль, где частное неразрывно связано с целым и подчинено главному.

Важнейшим предметом на кафедре является «Техника и технология монументальной живописи». За время существования мастерской было изучено множество древних памятников: росписи, иконы, мозаики, созданные художниками VI–XVII вв. Эти произведения, выполненные в разных концах православного мира разнообразны по стилям, технике, по степени сложности. Студенты кафедры копировали живопись пещерных храмов Каппадокии, Грузии, романскую живопись Франции и Каталонии, фрески и мозаики греческих монастырей, сложные росписи Македонской школы, знаменитые образцы древнерусской монументальной живописи, начиная с фресок Старой Лядоги и заканчивая ростовскими росписями XVII в.

Сейчас на кафедре сложилась система преподавания, позволяющая студентам за 5 лет обучения освоить основные стили и техники монументальной живописи – от простых до самых сложных.

В последние годы, важнейшим направлением деятельности кафедры, тесно связанным с учебным процессом, стала разработка техники и технологии живописи. Студенческие курсовые и дипломные работы являются большой экспериментальной площадкой, где есть возможность разрабатывать и применять различные приемы работы в разнообразных техниках монументального искусства. Многие студенты увлеченно занимаются технологией и выполняют задания с использованием материалов созданных на кафедре.

Современные художественные материалы, которые сегодня чаще всего используются в живописи, разнообразны по своему набору, возможностям и

характеристикам. У них есть сильные и слабые стороны, есть и общая проблематика. Синтетические материалы непроверенные временем, прочно заняли ведущие позиции. Редко связующие в составе красок сейчас не содержат примесей акрила или других синтетических смол. Масляные и лаковые составы быстро темнеют, имеют долгий период высыхания. Ненадежность лаков и красок становится обычным делом. Иконы покрывают паркетным лаком, технической олифой. Изменение цвета, потемнение, вжухание, липкость поверхности – проблемы современной иконописи. И происходит это не через 100 или 50 лет, а прямо у нас на глазах с практически новой живописью. К такому положению дел все привыкли, но это нельзя назвать удовлетворительным результатом. В поисках решения этих проблем, затрудняющих создание живописных работ, мы совершили попытку создать свою систему художественных материалов на основе старых технологий и натуральных компонентов, которые могут применяться в живописи и иконописи. Наш технологический проект назван в честь знаменитого художника Северного возрождения – Яна Ван Эйка. Художника-новатора в области живописи и технологии.

Старшие преподаватели кафедры ФЦХ ПСТГУ имеют многолетний опыт использования различных техник и материалов в росписи храмов. Сложности, связанные с подготовительными штукатурными работами, вынудили отказаться от прекрасной техники фрески в работе над большими проектами и выбирать более простые варианты, позволяющие непрерывно вести работу, останавливать и продолжать в удобном для авторов режиме.

Большую помощь в работе над технологическим проектом оказало сотрудничество с кафедрой технико-технологических исследований Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, профессором Юрием Михайловичем Куксом и Татьяной Анатольевной Лукьяновой. В 2019–2020 гг. студенты нашей кафедры прослушали годичный курс «Техника и технология материалов живописи», что дало мощный импульс в нашей работе, объяснило многие вопросы и помогло завершить поиск оптимального решения для каждой группы материалов.

Все составляющие учебного процесса концентрируются в дипломном проекте. Дипломная работа включает в себя богословски обоснованный, выполненный в макете проект росписи храма, а также исполненный в материале фрагмент этой росписи или мозаики. Важной темой многолетней работы кафедры с церковными проектами является попытка создавать разные, творческие, художественные проекты, декорации, неразрывно связанные с архитектурой. Творчество художника-монументалиста безотносительное к архитектуре объекта не приветствуется. Профессионализм и творчество церковного художника-монументалиста – создать цельный Образ пространства конкретной архитектуры, который воздействуя на зрителя эмоционально, возвышая его, будет помогать молитве и Богослужению. В настоящее время с работой в архитектуре художнику-монументалисту приходится решать множество достаточно сложных проблем. Это и проектирование в современную, бетонную архитектуру, избегающую сводов и предпочитающую плоские потолки, и стремление архитектора решить

композицию стены архитектурными элементами, например, окнами, таким образом, что росписи стен уже не предполагаются. Другая, не менее важная проблема – вхождение в историческую архитектуру, построенную в стиле классицизма или барокко с современной росписью, выполненной в традиции не связанной со стилистикой архитектуры. Эти и многие другие проблемы приходится решать художнику, работающему в области современного церковного монументального искусства. Задачей кафедры является подготовить выпускника к успешному решению таких сложных проблем.

Итоговой целью обучения является воплощение созданного студентом проекта в реальной архитектуре, для которой он был предназначен. Эта задача, в силу различных обстоятельств, не всегда выполнима, тем не менее, есть немало примеров, когда созданный общими усилиями преподавателей и студентов проект реализуется в архитектуре. Многие дипломные работы стали основанием будущих росписей, фресок, мозаик. К таким проектам относятся: росписи и мозаики Православной Свято-Петровской школы в Москве, храма Архангела Михаила в Пущино, росписи Князь-Владимирского храма, Московского епархиального дома Храм Всемилоственного Спаса в Митино, Москва. Еще один пример большой совместной работы – росписи Никольского собора Ставропигиального Покровского Хотькова женского монастыря. В основе идеи росписи – студенческий дипломный проект, итог многолетней работы преподавателей, студентов и выпускников нашей кафедры. Проект был реализован в течении 5 лет, общая площадь росписей собора составляет более 4000 квадратных метров.

Одна из последних работ кафедры – росписи Покровского храма в селе Горошково (подворье Ставропигиального Покровского Хотькова женского монастыря). Архитектура храма – ротонда в стиле классицизма. Было создано два проекта решения этого пространства: один дипломный, другой выполненный в реальной архитектуре. И тот, и другой учитывают архитектурный стиль и пытаются найти синтез с канонической церковной росписью и стилем классицизм.

Мы считаем, что современный иконописец должен оставаться художником в полной мере, должен быть хорошо образован. В полноте владеть рисунком, живописью, композицией, знанием материалов, технологии. Высокий профессионализм такого мастера обязательно отразится на его творчестве и будет заметен. Каждая работа должна стать некоторой площадкой, на которой решаются творческие, технологические, профессиональные задачи, постепенно поднимающие уровень работ отдельных авторов и школы в целом.

Литература

1. *Пречистому образу Твоему поклоняемся, Благий* / сост. И. Ю. Самолыго, П. Ю. Малков, И. А. Щелкачева. – Москва : Индрик, 2012.

2. *Армеева, Л. А. Иконописная школа в Троице-Сергиевой Лавре : история и современность* / Л. А. Армеева. – Москва : Подмосковье, 2014.

УДК 378.147.88:7.071.5

А. И. Сухарев

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

Г. А. Ланщикова

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

Практико-ориентированное обучение в системе художественного образования (из опыта работы кафедры дизайна, монументального и декоративного искусств ОмГПУ)

В статье рассматриваются специфические особенности практико-ориентированного обучения в системе художественного образования: интеграция дисциплин художественно-профессионального модуля; изменение роли педагога, усвоение теоретических знаний студентами преимущественно на практических занятиях и в ходе самостоятельной работы; значимость рефлексии обучающихся. Описываются условия организации академических занятий и самостоятельной работы студентов на практическом опыте кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства ОмГПУ. Отмечено, что при реализации практико-ориентированной модели обучения актуальность приобретают профессиональные компетенции, освоенные студентами самостоятельно.

Ключевые слова: художественное образование, практико-ориентированное обучение, самостоятельная работа студентов, проект, художественная деятельность

Andrey I. Sukharev

Omsk, Russia,

Omsk State Pedagogical University

Galina A. Lanshchikova

Omsk, Russia,

Omsk State Pedagogical University

Practice-oriented training in the system of art education (from the experience of the Department of Design, Monumental and Decorative Arts of OmSPU)

The article deals with the specific features of practice-oriented teaching in the system of art education: the integration of the disciplines of the art-professional module; the change in the role of the teacher, the assimilation of theoretical knowledge by students mainly in practical classes and in the course of independent work; the importance of students reflection. The conditions of organizing academic classes and independent work of students on the practical experience of the Department of Design, Monumental and Decorative Art of OmSPU are described.

It is noted that when implementing a practice-oriented model of training, professional competencies acquired by students independently become relevant.

Keywords: art education, practice-oriented education, independent work of students, project, artistic activity

В настоящее время в системе художественного образования происходит смена ориентиров в отношении «преподаватель – студент». Студенту присваивается роль активного субъекта в определении образовательного маршрута, ориентированного на его самостоятельную познавательную и активную учебно-творческую деятельность. Продуктивность учения обеспечивается за счет готовности к профессиональной художественной деятельности и творческой реализации. Практико-ориентированное обучение предусматривает определенные условия организации, как академических занятий, так и самостоятельной работы студентов (далее СРС). Данный вид обучения формирует готовность обучающихся к выполнению определенных практических действий (операций) с опорой на предварительно имеющиеся у них профессиональные компетенции. Приоритетами становятся профессиональные компетенции, усвоенные студентами самостоятельно [1].

С утратой доминантности ЗУНов в качестве основных результатов обучения в нацеленности на модернизацию высшего образования в Российской Федерации, актуальными векторами означены следующие: формирование умения обучающегося рационального и продуктивного управления временем, своей учебной деятельностью; актуализация способности установления ответственных контактов, обмена информацией и др. [2, с. 1370].

С отказом от системы обязательного распределения выпускников и закрепления мест производственной практики по профилю подготовки сложилась ситуация дефицита в специалистах, которые могут квалифицированно владеть наукоемкими технологиями. Видна необходимость сокращения адаптационного периода для выпускника и нерациональность вкладывания дополнительных средств в послевузовское образование.

Изменения вызывают необходимость обновления системного мышления выпускников, информационной и коммуникативной культуры, осознанных действий в ситуации неопределенности. Профессиональные и личностные качества подвергаются пересмотру на соответствие технологиям, представляющим преимущественно практическую профессиональную наполненность обучения. Цель данной статьи – определение основ практико-ориентированного обучения в разных сферах образования; изложение опыта работы кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства (ДМиДИ) ОмГПУ по реализации практико-ориентированной модели обучения, включающей аудиторные занятия и самостоятельную работу.

Методы (Methods)

Для раскрытия актуальности заявленной темы использован комплекс взаимодополняющих методов: анализа общей и специальной психолого-педагогической литературы, теоретического моделирования, систематизации

и обобщения педагогического опыта, анализа результатов самостоятельной работы обучающихся.

Литературный обзор (Literature Review)

Образовательная деятельность кафедры ДМиДИ построена на концептуальных положениях педагогической науки. Для определения специфики практико-ориентированного обучения, отбора приемлемых к внедрению в практику работы кафедры форм следует проанализировать точки зрения авторов научных исследований по данному направлению.

«Практико-ориентированное обучение – это процесс освоения студентами образовательной программы с целью формирования у них профессиональных компетенций, необходимых для реализации практических задач в процессе их дальнейшей трудовой деятельности» [3, с. 349]. Данный вид обучения должен формироваться на оптимальной взаимосвязи компонентов, структуру которой рекомендует базисное общее образование с профессионально-прикладной направленностью. «Практико-ориентированный подход представляет возможность постепенного наращивания профессиональной квалификации обучающегося – от формирования стандартных профессиональных действий до эффективной творческой деятельности» [4, с. 1316]. Автор определяет отличительные черты такого подхода: «интенсивная подача материала, активная позиция и высокая самостоятельность обучающегося, постоянная обратная связь в виде самоконтроля и самокоррекции, диалогичности, выявление проблемных ситуаций» [4, с. 1316].

Существуют две основные концепции практико-ориентированного обучения. Они построены на различной широте охвата компонентов образовательного процесса. К первой относят утверждение, что опыт практической работы может быть приобретен при изучении как профильных, так и непрофильных дисциплин, посредством применения профессионально-ориентированных методик и технологий обучения (Т. А. Дмитриенко, П. И. Образцов) [5]. Ко второй – тезис о том, что становление выпускника как субъекта профессиональной деятельности происходит при прохождении практик разного уровня и направленности (Ю. П. Ветров, Н. П. Клушина) [6]. В данном случае осуществляется погружение в профессиональную среду, сопоставление собственного субъективного восприятия профессии с объективным, производственным.

Приобретение «профильных» практических компетенций средствами практик как подход к формированию профессиональных компетенций отмечают и другие исследователи. С. С. Полисадов расценивает компетентность как «способность мобилизовать свои знания и опыт для решения конкретных задач по профилю будущей деятельности» [3, с. 350]. По мнению автора, учебная практика базируется на специализированных деятельностных основах профессиональной направленности. Производственная практика представлена деятельностью студента в роли стажера (дублера) профессионального работника, преддипломная же способствует накоплению достаточного опыта для самостоятельного функционирования обучающегося в выполнении обязанностей. Такую модель возможно практиковать при условии

наличия договоров вуза и предприятия, придающих студенту статус потенциального сотрудника. Эффективность процесса «научения познавать, ... жить, ... делать, ... быть» [Там же, с. 351] напрямую зависит от компьютеризованных методик, в частности образовательных ресурсов, также актуальность приобретают практико-ориентированные площадки (инкубаторы).

Автор также высказывает идею о рациональности введения непрерывной практики на предприятиях единой отраслевой специфики и выделяет три подхода, которые условно составляют структуру первой концепции:

- применение технологий с профильно ориентированной спецификой, формирующих некий опыт – комплекс ЗУНов, позволяющий выполнять соответствующие квалификационные обязанности;

- внедрение институтов занятости в инновационной форме, нацеленных на реалии опытно-производственной и научно-практической деятельности;

- формирование осознанной устойчивой мотивации к достижению уровня профессиональной компетентности, обеспечение комфортных условий на протяжении всего срока обучения в вузе.

В научных исследованиях предложены принципы, сообразно которым выстраивается учебный процесс, например, в сфере государственных закупок:

- «практико-ориентированное целеполагание» – учет личных целей обучающихся в овладении конкретными профессиональными компетенциями;

- «самостоятельный выбор студентом компонентов образования», позволяющий определить тему, форму и способ выполнения работы;

- «продуктивность обучения» – значимые образовательные приращения;

- «ситуативность обучения» – аналитическое разрешение проблемы (задачи) в конкретных условиях;

- «образовательная рефлексия» – осознание смысловой специфики учебной деятельности [7, с. 1367].

В настоящее время достаточно продуктивно выстраивается взаимодействие с предприятиями, осуществляющееся в рамках социального либо государственно-частного партнерства. В данной ситуации возможно договорное утверждение баз практики, коллегиальная разработка образовательной программы, проведение «мастер-классов», «круглых столов», конкурсов, выставок, конференций и других мероприятий с приглашением представителей (сотрудников) работодателя. Таким образом можно согласовать выплаты, стипендии, помощь в трудоустройстве, решены вопросы приобретения оборудования, ремонта, в том числе в форме благотворительности. Данные инструменты способствуют повышению общего уровня образования, направленности на запрос работодателя, конструированию «экономики» стандартов в контексте неразрывной связи вуза и предприятия. Коммерческие организации охотнее реализуют более краткосрочные программы, поскольку они способны быстро обеспечить прибыль от вложенных средств. А повышение квалификации в профессиональном обучении является менее затратным.

С целью совершенствования взаимодействия вуза и работодателя кроме открытой защиты отчета по практике используют и другие виды мероприятий:

- привлечение в состав ГАК специалистов от предприятия;
- консультирование и рецензирование учебно-методических пособий представителями работодателя, специализированные стажировки, обеспечивающие гибкость в выборе карьерных траекторий и др.;
- рефлексивные семинары по качеству реализации вузовской основной профессиональной образовательной программы (ОПОП), комплекс дисциплин, достаточных для освоения которой, определяется вузом заранее [8].

Исследования в среднем профессиональном звене Р. М. Дороницовой и Г. А. Иващенко посвящены описанию дуального обучения, при котором «теоретическая часть подготовки проходит на базе образовательной организации, а практическая – на рабочем месте» [9, с. 167]. Прохождение практики может быть организовано на предприятии и без отрыва от учебы.

В других публикациях рассмотрены вопросы, связанные с различными исследованиями «практической» направленности: принципиальные подходы к проектированию дизайн-объектов в курсе «Проектирование в дизайне среды» [10]; профессиональные компетенции художника-керамиста [11]; модель подготовки будущих учителей физвоспитания [12] и др. Аргументированы ключевые приоритеты практической подготовки обучающихся в педагогическом вузе [13]. Подкреплена доводами логика формирования опыта в профессиональном образовании в качестве «онто-рефлексивного механизма, характеризующего самоорганизацию и трансформацию знаниевой компоненты» [14, с. 133]. Группой исследователей проведен анализ практико-ориентированных экзаменов, регламентируемых стандартами Worldskills [15].

В зарубежных публикациях последних лет по данной тематике изучены вопросы, касающиеся взаимосвязи между профессиональными компетенциями учителей и их представлениями о качественной оценке (qualitative evaluation, англ.) [16]. Также рассмотрена практика Германии, Румынии и Турции в исследовании новых платформ для обучения с применением образовательных технологий [17]. Анализ опыта реализации практико-ориентированного обучения в разных сферах производства позволил констатировать их разносторонность, обосновать необходимость обобщения исследовательских материалов и предложить модель методической «базы» для профессионально-направленного обучения студентов на кафедре ДМиДИ ОмГПУ.

Результаты и обсуждения (Result and Discussions)

В системе художественного образования на любом уровне (среднее профессиональное, высшее) процесс обучения проходит не только в пределах аудиторных условий учебной организации, но и в реально существующей действительности средствами выполнения творческих проектов (ил. 1).

В настоящее время на кафедре ДМиДИ осуществляется обучение по трем художественным специальностям: «Дизайн» (уровень бакалавриата,

магистратуры), «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (уровень бакалавриата, магистратуры), «Монументально-декоративное искусство» [18]. Преподаватели кафедры, основываясь на критерии научной и практической значимости содержания образования, согласно указанной выше трактовке, определяют практико-ориентированное обучение как процесс освоения обучающимися ОПОП, конечная цель которого заключается в формировании у них профессиональных компетенций в ходе выполнения реальных практических проектов. Основа данной структуры обучения представлена комплексом условий, в которых студент способен к освоению и реализации различных форм творческих и исследовательских потребностей, использованию их в самостоятельных работах. При реализации данных положений следует учитывать и то, что педагог меняет функцию «источника» готовых знаний на фасилитаторскую, организующую и направляющую образовательную деятельность студента.



Ил. 1. Системное проектирование музея военной авиации. Экспозиция музея.
Фирменный стиль. ВКР по специальности «Дизайн»
Джусь Е. С., Карпова Е. С., научный руководитель: профессор Краморов С. Н.

Профессорско-преподавательский состав кафедры реализует практико-ориентированную модель обучения, опираясь на принципиальные положения: самостоятельность, свобода обучающихся и сотрудничество «педагог – обучающийся». Под принципом самостоятельности понимается возможность осуществлять собственную практическую учебно-творческую и исследовательскую деятельность – самостоятельный поиск и усвоение учебной информации, выстраивание тем самым собственного учебного «маршрута». Принцип свободы позволяет студенту самому определять источники, темы изучения теоретических основ, порядок демонстрации творческих заданий. Принцип сотрудничества построен на равноправном взаимодействии в образовательном процессе педагога и обучающегося. Например, в выборе объекта и темы проектирования, художественного языка стилизации и творческой манеры исполнения, обсуждения работ и др.

Практико-ориентированное обучение в художественном образовании имеет ряд характерных признаков: интеграция дисциплин художественно-профессионального модуля; усвоение теоретических знаний студентами не

столько на лекциях, сколько на практических занятиях и в ходе СРС; признание рефлексии обучающихся основным фактором обучения.

Описанию СРС следует уделить особое внимание. Главным условием, позволяющим отнести работу к классу СРС, выступает возможность приложения известных студентам способов действий в новую для них непредсказуемую творческую ситуацию, где результатом будет творческий проект или композиционные поиски, а образовательным эффектом будет развитие профессиональной компетентности.

СРС предусматривает выполнение творческих проектов, исследовательских работ в рамках учебных и производственных практик, курсовых и выпускных квалификационных работ, а также совместную творческую работу с педагогом. Практико-ориентированная модель художественного образования позволяет не только дать практический опыт студенту, но и сформировать структуру творческой личности, позволяющую быстро и продуктивно включиться в реальную профессиональную деятельность.

Педагогическая цель СРС – увидеть способности обучающихся для выявления готовности к следующему этапу. Именно погружение студентов в решение задач самостоятельной работы позволяет педагогу, направляющему их деятельность, увидеть реальную картину, связанную с тем багажом компетенций студентов, которым они в состоянии активно пользоваться.

Несомненно, СРС является эффективным средством создания нестандартных, творческих ситуаций. Общая структура самостоятельной работы связана напрямую с процессом решения академических заданий, как показано на схеме (схема 1). Учебный год состоит из отдельных этапов (фаз) с соответствующим целеполаганием: аналитический этап постановки цели и задач на год; этап решения системы учебных и творческих задач (моделирования); синтезирующий; рефлексивный этап учебного года. Именно к этим этапам и должна быть «привязана» в первую очередь СРС.

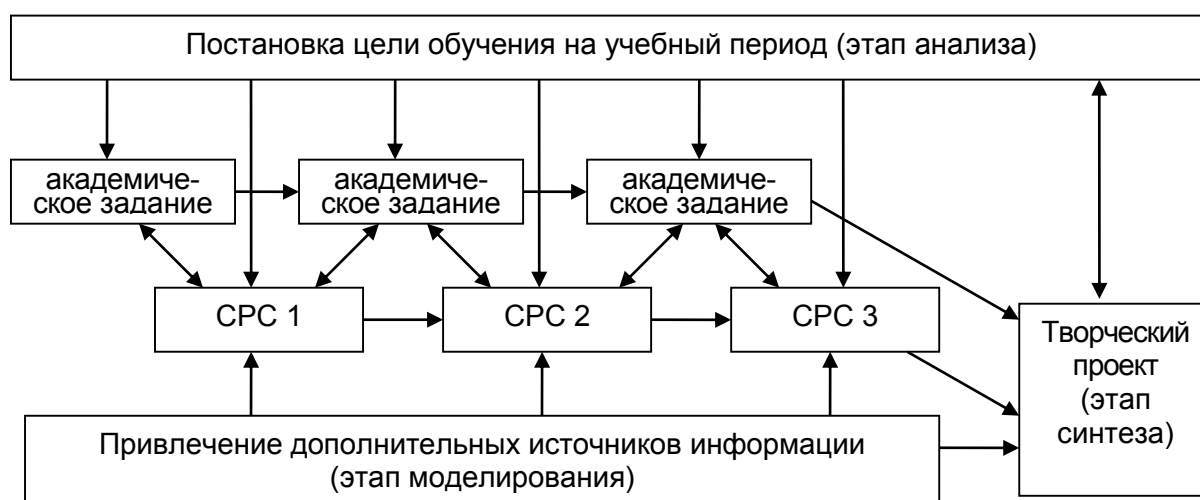


Схема 1. Структура учебного процесса

В конце учебного года во время учебной или производственной практики возможен другой тип СРС, помогающий отследить способность студентов осуществлять перенос освоенных профессиональных компетенций из учебного материала в квазиреальную ситуацию (работа над итоговой композицией: сбор материала, разработка компоновки, выбор формата, материала и т. д.).

Самостоятельная работа может стать эффективным средством создания условий, предваряющих постановку новых учебных задач. Кроме этого, в образовательном процессе предусмотрено и включение самостоятельной работы в предметной и межпредметной форме с несколькими условиями в задачах и требованиями других необходимых умений, не относящихся напрямую к академическим занятиям.

Предметная деятельность структурирована рефлексивной, целью которой выступает выявление ее методологического каркаса. В итоговой рефлексии происходит логическое (тематическое) завершение периода учебной деятельности. В сравнении с текущей рефлексией увеличивается объем рефлекслируемого периода, итоговая рефлексия влечет за собой самооценку и является окончанием образовательного цикла [19, с. 333].

Учебные достижения студентов в процессе освоения ОПОП могут быть традиционно представлены выполнением академических работ (проектов). Проектная деятельность характеризуется заранее сформированными представлениями о конечном продукте (проекте). Проекту может предшествовать получение ЗУНов, причем и сам этот проект может быть интегрирован в процесс обучения. В проектном методе возможны и приемы имитационно-профессиональной деятельности [20]. Компактные, с малыми затратами времени востребованные проекты (виртуальные или практические) могут решаться в формате выездных занятий на реальные предприятия, в том числе и с освобождением от домашних заданий.

Проектная технология выступает наиболее оптимальным вариантом практико-ориентированного обучения. Успешно применяются также эвристические, диагностические, интерактивные, игровые, кейс-технологии и др.

При изучении дисциплин профессионально-художественного модуля (проектирование, основы художественного производства, формообразование, специальный рисунок и специальная живопись и т. д.) педагоги кафедры ДМиДИ, акцентируют практическую значимость художественно-проектных технологий в соответствии с профилем подготовки. Практикуется разработка и исполнение в материале реальных проектов, непродолжительных по времени работы над ними, несложных по содержанию и объему с целью изучения теории и постепенного приращения компетентностных характеристик. Демонстрирующие высокий уровень выполнения работ обучающиеся получают индивидуальные и групповые творческие задания-проекты. В рамках тематики кафедры по научно-исследовательской и творческой работе со студентами реализовываются и практически значимые проектные технологические процессы.

Адаптация студентов начальных курсов к функционированию в условиях нового образовательного пространства происходит попутно с проникновением в суть общественного значения приобретаемой профессии с проявлением познавательного интереса, устойчивой мотивации и формированием культуры творчества. Важным моментом выступает необходимость наполнения содержания каждого практического задания в дисциплинах профессионального (художественного) модуля действиями поисковой направленности начиная с самых первых занятий. С этой целью для каждого курса отводится специализированная мастерская, где студенты ведут самостоятельную работу по выполнению проектов (ил 2). Кроме закрепления базовых учебных сведений, обучающийся приобретает навыки планирования, прогнозирования, защиты собственной позиции в определении способа выполнения учебно-творческих задач, отстаивания своего мнения в диалоге и др.

Заключение (Conclusions)

В актуализации содержания ОПОП, как «привязке» к реальным рыночным условиям, необходимы следующие факторы: возможность освоения разновидностей профессиональной деятельности в комплексе, координация (адаптация) учебно-практической работы на производстве, спрос на конкурентно способных выпускников.

Итак, практико-ориентированное обучение возможно при интеграции образовательного процесса, креативной активности студента, его настроенности на инновационную деятельность. Основа обучения – рефлексия с опорой на личную творческую реализацию студента [21].

Следует уделить внимание и важным «проблемным» моментам, которые нужно решать при переходе к практико-ориентированному обучению (на основе диссертационного исследования Калугиной И. Ю.) [22]. К ним можно отнести:

- профессиональную компетентность и гибкость профессорско-преподавательского состава кафедры в установлении межпредметных связей и современных технологий в условиях художественного производства;
- долгосрочность взаимно заинтересованных связей с работодателями по профилю обучения, одинаковое понимание задач обучения у работодателя и профессорско-преподавательского состава кафедры;
- сокращение академических часов профессионально-художественного модуля в сторону СРС и, в связи с этим, отсутствие у обучающихся возможности выполнять большие творческие проекты, которые могут развиваться в курсовые и выпускные квалификационные работы;
- несостоятельность дистанционного обучения в конкурентоспособной подготовке по художественным специальностям;
- профессиональное «выгорание» и инертность мышления педагогов (возраста 65+) в структурировании образовательного процесса;
- координация выполнения «грантовых» продуктов, порядок поощрения одаренных обучающихся, привлечение их к выполнению реальных проектов.

Эти и другие актуальные вопросы последовательно решаются на кафедре путем продолжения образования талантливых выпускников различных художественных специальностей в магистратуре по направлению подготовки «Педагогическое образование» и привлечения их к преподавательской деятельности. Педагоги кафедры курируют студентов и оказывают им помощь в реализации социальных проектов по эстетическому оформлению учебных корпусов ОмГПУ (ил. 3) и в «грантовых» проектах. Так, в 2020 г. студенты 1 и 3 курсов специальности «Монументально-декоративное искусство» были привлечены к выполнению проекта в рамках гранта Омского городского социального проекта «Давай раскрасим этот мир!» и поощрены Благодарственными письмами администрации г. Омска (ил. 4, 5).



Ил. 2. Занятия по проектированию студентов 3 курса специальности «Монументально-декоративное искусство»



Ил. 3. Оформление кабинета. ВКР по направлению подготовки «ДПИ и народные промыслы». Гобелен «Город на Иртыше», автор Грабарь М. В., науч. Руководитель: ст. преподаватель Лобова И. А.



Ил. 4, 5. Выполнение росписи в Областной детской клинической больнице студентами 3 курса специальности «Монументально-декоративное искусство» под руководством профессора Дорохова Е. Д.

Литература

1. *Андреев, А. Л.* Компетентностная парадигма в образовании : опыт философско-методологического анализа / А. Л. Андреев // Педагогика. – 2005. – № 4. – С. 19-27.
2. *Селиверстова, Н. И.* Возможности практико-ориентированного обучения в условиях государственно-частного партнерства в системе образования / Н. И. Селиверстова, Н. Е. Маслова, Ю. В. Попова // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры : мат-лы Всерос. науч.-метод. конф. – Оренбург : ОГУ, 2018. – С. 1370-1373. – URL: https://conference.osu.ru/assets/files/conf_info/conf14/s4.pdf (дата обращения: 07.04.2021).
3. *Полисадов, С. С.* Практико-ориентированное обучение в вузе / С. С. Полисадов // Уровневая подготовка специалистов : электронное обучение и открытые образовательные ресурсы : сб. тр. I-й Всерос. науч.-метод. конф. – Томск : ТПУ, 2014. – С. 349-352. – URL: <http://earchive.tpu.ru/handle/11683/25678> (дата обращения: 16.11.2021).
4. *Куценко, Е. И.* Проектный метод как средство практико-ориентированного обучения бакалавров / Е. И. Куценко, Е. Ю. Бережная // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры : мат-лы Всерос. науч.-метод. конф. – Оренбург : ОГУ, 2018. – С. 1316-1319. – URL: https://conference.osu.ru/assets/files/conf_info/conf14/s4.pdf (дата обращения: 07.10.2021).
5. *Дмитренко, Т. А.* Профессионально-ориентированные технологии обучения : монография / Т. А. Дмитренко. – Москва : Прометей, 2003. – 327 с.
6. *Ветров, Ю. П.* Практико-ориентированный подход / Ю. Ветров, Н. Клушина // Высшее образование в России. – 2002. – № 6. – С. 43-46.
7. *Савина, А. М.* Практико-ориентированное обучение при подготовке специалистов сферы государственных и муниципальных закупок / А. М. Савина // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры : мат-лы Всерос. науч.-метод. конф. – Оренбург : ОГУ, 2018. – С. 1366-1369. – URL: https://conference.osu.ru/assets/files/conf_info/conf14/s4.pdf (дата обращения: 07.10.2021).
8. *Корабейников, И. Н.* Формы и методы взаимодействия с работодателями в рамках развития практико-ориентированного обучения / И. Н. Корабейников, Д. А. Кулумбетова // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры : мат-лы Всерос. науч.-метод. конф. – Оренбург : ОГУ, 2018. – С. 1300-1303. – URL: https://conference.osu.ru/assets/files/conf_info/conf14/s4.pdf (дата обращения: 07.10.2021).
9. *Дороничева, Р. М.* Практико-ориентированный подход в подготовке конкурентоспособных специалистов в системе СПО / Р. М. Дороничева, Г. А. Иващенко // Аспекты и тенденции педагогической науки : мат-лы 1-й Междунар. науч. конф. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2016. – С. 167-172. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/209/11392/> (дата обращения: 08.10.2021).
10. *Месенева, Н. В.* К вопросу о практико-ориентированном обучении студентов-дизайнеров / Н. В. Месенева // Современные наукоемкие технологии. – 2019. – № 9. – С. 148-152. – URL: <http://top-technologies.ru/ru/article/view?id=37683> (дата обращения: 15.09.2021).

11. *Криса, В. Б.* Особенности профессиональной деятельности художника-керамиста и характер ее освоения в системе высшего образования / В. Б. Криса // Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Гуманитар. исслед. – 2019. – № 1 (22). – С. 112-114. – URL: [https://omsk.edu/volume/download/1_\(22\)_2019.pdf](https://omsk.edu/volume/download/1_(22)_2019.pdf) (дата обращения: 15.09.21).
12. *Бакулин, С. В.* Модель практико-ориентированной подготовки будущих педагогов по физической культуре к организации спортивно-оздоровительного направления внеурочной деятельности / С. В. Бакулин // Современные наукоемкие технологии. – 2020. – № 12-2. – С. 335-340. – URL: <http://top-technologies.ru/ru/article/view?id=38452> (дата обращения: 15.09.2021).
13. *Макарова, Н. С.* Стратегия практической подготовки студентов в образовательном процессе педагогического вуза / Н. С. Макарова, Е. В. Черненко // Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Гуманитар. исслед. – 2020. – № 4 (29). – С. 112-116. – URL: [https://omsk.edu/volume/2020-4-29/vestnik_4\(29\)2020_112-116.pdf](https://omsk.edu/volume/2020-4-29/vestnik_4(29)2020_112-116.pdf) (дата обращения: 15.09.2021).
14. *Шаров, А. С.* Профессиональное образование как приобретение опыта / А. С. Шаров // Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Гуманитар. исслед. – 2020. – № 4 (29). – С. 133-136. – URL: [https://omsk.edu/volume/2020-4-29/vestnik_4\(29\)2020_133-136.pdf](https://omsk.edu/volume/2020-4-29/vestnik_4(29)2020_133-136.pdf) (дата обращения: 15.09.2021).
15. *Бурцев, Д. С.* Опыт подготовки и проведения практико-ориентированных экзаменов по стандартам Worldskills / Д. С. Бурцев, В. В. Солохненко, А. В. Джунковский // Современные наукоемкие технологии. – 2019. – № 10-1. – С. 112-115. – URL: <http://top-technologies.ru/ru/article/view?id=37707> (дата обращения: 15.09.2021).
16. *Ilanlou, M.* Professional Competencies of Teachers and the Qualitative Evaluation / M. Ilanlou, M. Zand // Procedia – Social and Behavioral Sciences. – 2011. – № 29. – P. 1143-1150.
17. *Nistor, N.* Educational technology acceptance across national and professional cultures: a European study / N. Nistor, A. Gogus, T. Lerche // Educational, Technology Research and Development. – 2013. – 61(1). – P. 733-749.
18. *Федеральные государственные образовательные стандарты высшего образования* // Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования : [сайт]. – URL: <http://fgosvo.ru/fgosvo/153/150/26> (дата обращения: 10.10.2021).
19. *Хуторской, А. В.* Современная дидактика : учеб. для вузов / А. В. Хуторской. – Санкт-Петербург : Питер, 2001. – 544 с.
20. *Мусина-Мазнова, Г. Х.* Формирование проектной профессиональной компетенции будущих социальных работников в процессе производственной практики / Г. Х. Мусина-Мазнова, Г. Р. Джумагалиева // Известия ВГПУ. – Волгоград, 2015. – № 8 (103). – С. 44-48. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24989594> (дата обращения: 14.08.2021).
21. *Просалова, В. С.* Концепция внедрения практико-ориентированного подхода / В. С. Просалова / Наукоеведение : [Интернет-журнал]. – URL: <http://naukovedenie.ru/PDF/10pvn313.pdf> (дата обращения: 10.09.2021).
22. *Калугина, И. Ю.* Образовательные возможности практико-ориентированного обучения учащихся : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / И. Ю. Калугина. – Екатеринбург, 2000. – 215 с.

УДК 378.146:004.738.5

К. В. Кайшева

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Е. С. Марницына

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Мобильные системы контроля и оценивания в обучении студентов-художников и дизайнеров

В статье рассматриваются возможности применения мобильных систем тестирования в рамках аудиторной работы в высшей школе. Дается краткий обзор доступных сервисов и их преимуществ. Эффективность применения онлайн сервисов тестирования подтверждается результатами исследования, проведенного при обучении студентов-дизайнеров иностранному языку.

Ключевые слова: мобильные системы контроля и оценивания, онлайн тестирование, студенты-дизайнеры, студенты-художники, Инстаграм

Kseniya V. Kaisheva

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Ekaterina S. Marnytcyna

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Mobile Assessment Systems when Teaching Artists and Designers

The article considers a possibility to apply mobile assessment systems in the frame of university contact hours. There is a brief review of available systems and their advantages. The research carried out when teaching future artists and designers confirms the effectiveness of the systems.

Keywords: mobile assessment systems, online testing, designer students, artist students, Instagram

Способность и готовность осуществлять коммуникацию на иностранном языке является обязательным навыком современного специалиста, ко-

торый позволяет повысить конкурентоспособность на рынке труда и открыть карьерные возможности в глобальном масштабе. Особенно это актуально для выпускников творческих специальностей, работы которых востребованы за рубежом и регулярно участвуют в международных выставках и конкурсах. К сожалению, и не только в России, существует мнение, что профессиональная деятельность художника или дизайнера в меньшей степени связана с иностранными языками, однако это не так. Еще до пандемии начали активно развиваться международные виртуальные выставки и онлайн платформы, на которых начинающие художники, вне зависимости от географического положения, могут выставить на продажу свои произведения. По данным аналитического отчета *Hiscox*, пандемия способствовала ускоренной цифровизации традиционного арт-рынка. При этом, Инстаграм остается самым важным социальным медиа для продвижения творческих проектов и стимулирования продаж. Его доля оценивается в 89% [6].

Инстаграм является популярным ресурсом и многие художники, как известные, так и начинающие, активно его используют в качестве инструмента коммуникации. Единицы языка и речи в Интернете в целом и в социальном сервисе Инстаграм в частности имеют ряд особенностей. Как отмечает Е. В. Агуреева, язык сервиса Инстаграм характеризуется:

- частотностью употребления иностранных слов;
- обилием сокращений;
- объединением лексики книжных и разговорного стилей;
- объединением лексики устаревшей и современной [1].

Кроме этого, для большинства пользователей Инстаграм английский не является родным. Е. В. Тетерлева исследовала типичные ошибки, которые совершают авторы в публикациях и комментариях к ним, выделив среди них морфологические и синтаксические:

- неправильное образование множественного числа;
- опущение модального глагола;
- ошибки в употреблении сравнительной формы прилагательных;
- неверное употребление артиклей и предлогов;
- подмена местоимений;
- ошибки в употреблении формы слова;
- опущение апострофа;
- нарушение порядка слов;
- нарушения в согласовании подлежащего и сказуемого;
- опущение вспомогательного глагола;
- неполные предложения;
- отсутствие сказуемого / части составного сказуемого [4].

Мы проанализировали профили начинающих художников Санкт-Петербурга в Инстаграм, что позволило сделать вывод о том, что самыми частыми ошибками в употреблении английского языка являются лексические, а именно, связанные с неверным употреблением языковых единиц и их написанием. Материалами для исследования стал 161 профиль выпускников

Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Анализ показал, что:

1. Английские лексические единицы встречались в 100% профилей.
2. У всех пользователей английские слова присутствовали в хэштегах, например: *#art; #fineart; #painting; #russianartist*. Интересно отметить, что хэштег *#art* в сети Инстаграм входит в десятку самых популярных.
3. Больше половины указывают ключевую информацию о себе на английском языке: *freelancer, painter, monumental artist, visual artista, illustrator*. Встречаются и краткие описания самого профиля – *World is full of wonders and I'm happy to share them with you*. Иногда указываются материалы и информация коммерческого характера – *oil, acryl, sale*.
4. Чуть меньше половины используют английские слова для кратких подписей к актуальным материалам: *Monday, travel, live*.
5. Примерно треть художников указывают на английском свое местонахождение, например: *Hey, I'm artist from Russia; Saint Petersburg*.
6. Порядка 20% прибавляют к своему имени слова *art, artist, design*.
7. Некоторые дублируют на английском языке подписи к фотографиям своих работ, например: *Ah, Paris, Paris ... It was so pleasant in my heart after this thinking; New vector portrait*. Стоит отметить, что если подпись присутствует и на русском, и на английском языках, то в переводе можно обнаружить характерные для машинного перевода неточности.

Таким образом, иностранный язык является неотъемлемым компонентом профессиональной деятельности начинающего художника. Формирование иноязычной компетентности в вузе должно, безусловно, учитывать реалии современной жизни в цифровом пространстве с одной стороны, и типичные для русскоязычных студентов ошибки, с другой. Как показало исследование, важно уделить особое внимание обучению лексике. Другим важным компонентом, про который не стоит забывать, является цифровая компетенция, позволяющая успешно решать профессиональные задачи с использованием информационных технологий.

Интенсивно развивать лексические навыки, при этом уделяя внимание цифровым, помогают мобильные системы контроля и оценивания. Мобильные системы контроля и оценивания – это специальные программы для мобильных устройств, которые помогают преподавателю организовывать тестирование студентов и получать результаты в режиме реального времени. Их эффективность в обучении иностранному языку показана в целом ряде исследований, проведенных отечественными и зарубежными авторами [2, 5].

Разработка и внедрение различных обучающих сервисов и платформ на сегодняшний день – это одно из четырех наиболее стремительно развивающихся направлений в сфере *EdTech* [3]. Необходимо сразу отметить, что новые продукты здесь появляются буквально ежедневно, а уже существующие постоянно дорабатываются и видоизменяются, поэтому здесь мы приведем лишь небольшой список наиболее известных и хорошо себя зарекомендовавших мобильных приложений по контролю и оцениванию с их самыми базовыми характеристиками. Хотя большинство ресурсов платные в

своей полной версии, практически все они дают достаточно возможностей для работы одного преподавателя в своих бесплатных или пробных версиях. Функция разработки своих тестов обычно доступна после регистрации, часто на сервисах уже есть своя база данных тестов по разным тематикам, поэтому можно опробовать сервис через что-то уже существующее. Тесты можно загружать в систему из текстовых файлов, выгружать из системы в формате *pdf*, сохранять в свою базу данных, создавать на их основе новые тесты, не вводя каждый раз вопрос заново; в вопросы можно вставлять изображения, а иногда даже видео. Но одно из самых основных преимуществ таких систем, как следует уже из их названия, это автоматическая проверка результатов, при этом результаты могут выводиться в виде графиков и диаграмм, в числовом значении или процентном, на группу в целом или на каждого обучающегося отдельно. Рассмотрим несколько вариантов систем.

- <https://www.classmarker.com>. На английском языке, но далее можно сменить интерфейс теста. Тестируемые могут быть как заранее зарегистрированы, так и пройти тест по ссылке. Есть возможность создавать банк данных вопросов, менять цвета интерфейса (брендинг), «выдавать сертификаты», брать оплату за прохождение теста. Совместим с любой операционной системой.

- <https://onlinetestpad.com/ru>. Бесплатный многофункциональный сервис для проведения тестирования и обучения на русском языке. Предоставляет возможность создавать тесты, опросы, кроссворды, комплексные задания, диалоговые тренажеры, а также – система дистанционного обучения и тестирования. Семнадцать видов вопросов при тестировании, большой банк данных готовых тестов, проведение социологических опросов. Удобно на всех устройствах, тестирование по ссылке, виджету или приглашению.

- <https://konstruktortestov.ru>. Бесплатный ресурс для создания онлайн тестов и опросов для учеников и сотрудников без рекламы. Создание тестов, управление тестами, результаты прохождения в личном кабинете. Учащиеся проходят тест по созданному вами ID и паролю или по ссылке.

- <https://socrative.com>. Ресурс разработан специально для учебных целей (школы, вузы, корпорации), есть мобильное приложение и возможность высылать результаты тестирования каждому студенту отдельно. Можно делиться тестами с коллегами, не нужно регистрировать студентов заранее. Всего три типа вопросов (выбрать правильный ответ, правда/ложь, вписать правильный ответ), можно следить за ответами в режиме реального времени.

- www.kahoot.com. Самый известный на сегодняшний день сервис позволяет проводить тесты и игры в режиме видеоконференций, студенты могут выполнять их в группах или самостоятельно. Есть возможность получать аналитику по успеваемости и прогрессу студентов, проводить опросы и анкетирования, создавать интерактивные занятия и пользоваться большой базой данных уже существующих тестов и игр.

- <https://h5p.org>. Это уже не просто система контроля и оценивания, это сервис по созданию интерактивного контента со множеством шаблонов и десятками типов вопросов для тестов и викторин. Далее созданный вами

контент можно встраивать в ряд LMS или на веб-страницы, более того, ознакомиться с созданным материалом можно на любом устройстве.

В рамках дисциплины «Иностранный язык» при обучении студентов творческих специальностей СПбГУПТД с 2017 года используется целый ряд электронных средств, в том числе мобильная система контроля и оценивания *Socrative*. Преподаватель создает тест с различными вариантами вопросов (с выбором одного и нескольких правильных ответов, кратким ответом, верно/неверно) и открывает доступ студентам. В аудитории при помощи мобильного приложения или браузера мобильного устройства студенты выполняют задания. Преподаватель следит за ходом работы и по окончании просматривает результаты в удобном формате. Тестирование в системе *Socrative* подходит для развития лексических навыков. Особенно система эффективна в формате тестирования в стиле традиционного диктанта, когда студентам предлагается перевести слова с русского языка на английский в форме краткого ответа. Мы провели исследование, в ходе которого студенты в течение всего семестра использовали на занятиях несколько приложений, LMS и мобильную систему контроля и оценивания. Более подробно с результатами, целями и задачами этого эксперимента можно ознакомиться в другой статье авторов [7], здесь же мы рассмотрим именно мобильные системы контроля и оценивания. В опросе приняло участие 87 студентов первого курса, студентов попросили оценить при помощи шкалы Ликерта использования системы (ил. 1), сам вопрос был сформулирован следующим образом: система мгновенного ответа *Socrative* удобна для написания диктантов на занятии; варианты ответов:

7 баллов – утверждение абсолютно верно; так было всегда.

6 баллов – утверждение почти всегда верно; так очень часто случилось.

5 баллов – утверждение скорее верно; так случалось.

4 балла – утверждение справедливо в некоторой мере; так иногда бывало.

3 балла – утверждение скорее неверно; так случалось, но редко.

2 балла – утверждение практически неверно; так очень редко случилось.

1 балл – утверждение абсолютно неверно; никогда так не было.

Внедрение данного метода показало хороший результат, как с точки зрения удобства для преподавателя, так и для студента. Словарный диктант в рамках дисциплины «Иностранный язык» – это необходимое и обоснованное мероприятие по текущей проверке знаний студентов. Проверка таких диктантов отнимает у преподавателя много времени, а ответы всегда однозначны и не могут иметь разных интерпретаций, поэтому проверку логично доверить автоматизированной системе, которая сэкономит время преподавателю, а студенту гарантирует объективность проверки и мгновенный результат.



Ил. 1. Система мобильного контроля и оценивания *Socrative* для написания диктантов на занятии

Литература

1. Агуреева, Е. В. Лексические особенности социальной сети «Инстаграм» / Е. В. Агуреева // Евразийский Союз Ученых. Филологические науки. – 2019. – № 8. – С. 17–18.
2. Данилина, Е. К. Интеграция мобильных приложений для контроля и оценивания учебной деятельности в модель *flipped classroom* / Е. К. Данилина, Е. А. Серегина // АНИ : педагогика и психология. – 2017. – № 1. – С. 62–65.
3. Исследование российского рынка онлайн-образования : *EdMarket research* : [сайт]. – URL: <http://research.edmarket.ru/> (дата обращения: 09.12.2021).
4. Тетерлева, Е. В. Грамматические особенности англоязычных комментариев в социальной сети *Instagram* / Е. В. Тетерлева, И. В. Портнова // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. – 2018. – № 14. – С. 91–94.
5. Пак, Л. Е. Оптимизация системы контроля на занятиях по иностранному языку на базе мобильного приложения "*Kahoot*" / Л. Е. Пак, Е. К. Данилина // АНИ : педагогика и психология. – 2019. – № 3. – С. 197–199.
6. *Hiscox online art trade report 2021* // Hiscox : [сайт]. – URL: https://www.hiscox.co.uk/sites/default/files/documents/2021-10/21674a-Hiscox_online_art_trade_report2021-part_one_1.pdf (дата обращения: 09.12.2021).
7. *Marnitcyna, E. S. Raising the Quality of Designers' Professional Training through STEAM and CLIL* / E. S. Marnitcyna, K. V. Kaisheva. – <https://doi.org/10.1051/shsconf/202112505012> // Transformation of the Labor Market : Risks, Trust, Prospects of International Communications 2021 : SHS Web of Conferences. – 2021. – Volume 125. – Article Number 05012.

Р. А. Тимофеева
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Особенности интерпретации древнерусского наследия в рамках курса «История монументально-декоративной живописи»

Статья посвящена особенностям интерпретации древнерусского наследия в рамках курса «История монументально-декоративной живописи». Особое внимание уделяется описанию и анализу религиозно-философских основ монументальной живописи Древней Руси XII–XV вв. Выявляется значение досконального изучения данного этапа в рамках самостоятельной практики будущих художников-монументалистов.

Ключевые слова: история искусства, монументальная живопись, декоративность, монументальность, древнерусское искусство, иконография

Rimma A. Timofeeva
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Some features of the interpretation of the Medieval Russian art in the process of «History of monumental and decorative painting»

The article is devoted to the peculiarities of the interpretation of the Medieval Russian heritage within the course «History of monumental and decorative painting». Particular attention is paid to the description and analysis of the foundations of compositional solutions on the example of monuments of the XII–XV centuries. The significance of a thorough study of this stage in the framework of the independent practice of future monumental artists is revealed.

Keywords: art history, monumental painting, decorativeness, monumentality, Russian medieval art, iconography

В условиях современного заказа, когда часто именно объекты религиозного назначения выступают в качестве крупных проектов, изучение средневекового искусства при подготовке художников-монументалистов представляется особенно актуальным, о чем говорилось и ранее [13]. Понимание идеологической составляющей, которая в рамках средневекового искусства Древней Руси является определяющей для ансамблей монументально-декоративной живописи, является принципиально значимым в рамках подготовки.

Таким образом, цель данной работы – рассмотреть взаимосвязи творческой практики древнерусских мастеров с идеологией (богословием). Понимание общих принципов позволяет обучающимся самостоятельно расширять круг конкретно-исторического материала в собственной деятельности.

«Вопрос о соотношении словесного и зрительного образа – один из основных в средневековой эстетике, поскольку он связан с учением о воплощении Бога-Слова в телесном, человеческом, зримом образе» [5, с. 42]. В храмовом действе слово, звучащее, читаемое вслух, является воплощением смысла в звуке. Само слово «чтение» является однокоренным таким понятиям как «честь» и «почитание». Таким образом произношение молитв, псалмов, пение в храме кроме эстетического значения приобретает сакральный аспект и превращается в свершение таинства Боговоплощения. В системе богослужения «иконному изображению отводилась роль не менее важная, чем слову» [3, с. 18].

Эта традиция существует со времен Византии и была перенесена на русскую почву после крещения Руси. «Перенесение теоретических представлений о литургическом образе на образ иконописный» [6, с. 9] – вполне естественное развитие данных представлений [4, с. 182]. Икона (как священный образ) соединяется со словом разнообразными способами. В первую очередь, религиозные тексты являются вербальной основой сюжетов и тем монументальных ансамблей. Следует отметить также житийные и акафистные циклы. Своеобразной словесной иконой можно считать толковый иконописный подлинник. Интересный аспект значения слова для образа приобретает традиция отсутствия подписи автора-монументалиста на своем произведении. Это объяснялось именно особым отношением к слову, к почитанию Имени Божия и невозможности соединять Святое Слово и свое профанное имя [8, с. 190].

Формирование условий для трансформации зрительного образа в некий текст (речь, слово и т. д.) происходит в рамках богослужебного ритуала. Подобная метаморфоза зависит от содержания рассказа, образности языка, методики преподнесения. При восприятии текста происходят следующие процессы (по Ю. М. Лотману):

- общение передающего и воспринимающего информацию, выполнение текстом функции сообщения;
- общение культурной традиции и реципиентов;
- общение реципиента с самим собой;
- общение реципиента напрямую с текстом;
- общение текста и культурного контекста [11, с. 88–89].

Для изучения основ монументальной живописи древнерусского периода максимальный интерес представляет второй и третий пункты. Так, из последнего следует функция текста, выявляющая определенные стороны личности воспринимающего, именно на этом уровне обнаруживается его (воспринимающего) связь с определенной знаковой системой (текстом). А предыдущее положение особенно важно применительно к древнерусской культуре в целом и богослужению в частности. Поскольку, даже католические историки-богословы отмечали, что «Православная Церковь сохранила

литургический дух древней Церкви и продолжает жить им и питаться от него, как от чистейшего своего источника» [15, с. 24].

Стоит отметить, что данные положения могут в равной степени быть применены не только к собственно тексту. В нашем случае речь идет о синтезе в процессе службы произведений разных видов искусства, в том числе, и изобразительного. Интересно в данном случае высказывание С. Булгакова о том, что все «мыслеобразы бытия ... содержатся в человеке ... Человек их видит вне себя, но **через себя**» [2, с. 273] (выделено нами. – Р. Т.). отождествляя образ религиозного славословия и образ сакрального изображения, можно утверждать, что иконографический образ должен, так или иначе, соотноситься со словесным образом как с основным звеном связи человека, устремленного перед иконой к Богу. В этом заключено «... пред-данность, смысло-и-формопорождающее начало» [16, с. 163] образа.

Религиозный текст, храмовое действие, как и живописный образ, творятся. Они обладают структурной упорядоченностью, как и иконографический тип, их образы «составляют единое целое возвышающегося духовного подвига» [16, с. 163]. Церковное славословие изоморфно образу, так как следует его внутренней структуре. Основным ритуальным назначением образа является отправление религиозного обряда. Образ-икона есть «путь восхождения к первообразу» [12, с. 48], изобразительно выраженная молитва. Икона личностна, самоуглублена и «требует сосредоточенной связи между ней и верующим» [12, с. 117].

Живописный образ росписи и ее художественные качества являются пластическим аналогом церковно-словесного образа. Образ является источником, инициирующим религиозно-молитвенное состояние, в то же время – это его художественное воплощение. «Не почитать иконы – значит отрицать возможность обожения, проникновения божественных энергий в человеческую природу; отрицать же эту возможность – значит отрицать движение человека к спасению» [6, с. 121]. Образ не только свидетельствует о Первообразе, но вовлекает человека в «иконичное Богообщение», в результате которого осуществляется процесс молитвенно-творческого преображения человеческой природы. В иконном изображении особо важен был контакт молящегося с иконным изображением. Молящийся обращался к нему, ждал ответа для себя, «готов был услышать слова, обращенные к нему от изображения» [10, с. 28]. Большую роль в данном случае играл канон, будучи знаком и сигналом, вызывающим известные чувства.

Эстетическое зрение видит в образе лишь явленное на поверхности, глубинное же сокрыто. Оно становится видимым «для “духовных очей веры”, которые очищаются молитвою» [8, с. 119]. Святые отцы называли привыкание к богослужению новоначальных «художественным деланием» в силу их во многом еще формального подхода. Тем самым освоение истинного религиозного состояния приравнивалось к процессу обучения художника, когда он, прежде чем обретал подлинное умение, должен был просто множество раз скопировать прославленные образцы.

К религиозному славословию и к созерцанию образа наиболее всего располагает атмосфера храма. Этот вопрос неоднократно обсуждался в богословской литературе (П. А. Флоренский, Симеон Новый Богослов и др.). Основной причиной подобного явления становится сочетание в храмовом действе зрительных и словесных образов как сильных эмоциональных факторов воздействия на человека. «В храме русский человек как бы возвращается к духовным истокам своего родного русского языка: здесь и слово Божие в церковнославянском глаголе, и молитвы, и псалмы» [7, с. 89]; здесь и церковный хор», и иконы, и фрески.

Однако, однозначно сформулированное религиозным пониманием положение о том, что «смысл иконы – молитва», и содержание ее «поглощается религиозным смыслом» [12, с. 81–82], нельзя считать абсолютным. Сопоставление образа и сакральных текстов строится на основе сформулированных Д. С. Лихачевым общих черт древнерусской культуры, присущих разным видам и жанрам отечественного средневекового искусства. Среди них выделяем:

- традиционность художественного выражения (зритель, слушатель и читатель настраивается на определенный лад, искусство средневековья ориентировано на знакомое, а не на странное; таким образом, наличие стереотипа было необходимым условием для создания настроения, соответствующего восприятия основной идеи ритуала);

- знаковость (имеется в виду сущностный и формальный аспекты),

- ансамблевость (ориентация на создание величественных произведений, охватывающих разнородный материал),

- этикетный момент (подбор соответствующих канонических формул и выражений определялся сутью произведения);

- повторяемость и симметрия (названные категории относятся во многом к формальному построению произведения);

- идеализация (в основе данного положения лежит идея о делении мира на духовный и материальный, божественный и человеческий, отсюда вытекает полярность художественного мышления);

- цельность (ни один объект не передается частично, даже если приходится искажать пропорциональный строй);

- обрядовость (церковное искусство – искусство ритуальное, а не игровое).

Подводя итог, надо сказать, что выделение именно таких характеристик является в какой-то мере формальным. Их взаимозависимость была обусловлена тесным переплетением, но для упорядочивания структуры названные параметры были приняты за основу анализа художественного и религиозно-словесного образов. В целом, стоит помнить, что «одно художество само по себе бессильно создать икону, так же, как и одно богословие» [1, с. 196].

Каноническая древнерусская живопись периода средневековья дает пример того, как велика роль художника, особенно художника-монументалиста, так как он является непосредственным участником приобщения к истине. Более того, от того, как мастер переживает и интерпретирует темы и сюжеты, зависит постижение прихожанами догматов церкви. Особая роль в данном случае принадлежит канону, который позволял мастеру опереться на опыт предшественников.

Как отмечал Парфений, архим. Гуслицкий, если есть в церквях изображения священных событий Ветхого Завета и Нового Завета, то это чаще всего – приношения, которые «служат украшением, напоминающим ... события упоминаемые в священном писании, нисколько не противоречат правилам семи вселенских и девяти поместных соборов» [14, с. 76].

Литература

1. *Булгаков, С. О православии / С. О. Булгаков.* – Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 526 с.
2. *Булгаков, С. Сочинения : в двух томах. Т. 2.* – Москва : Рипол-классик, 1993. – 293 с.
3. *Булкин, В. А. От иконы к картине / В. А. Булкин // София.* – 2001. – № 2. – С. 18.
4. *Бычков, В. В. Из истории византийской эстетики / В. В. Бычков // Византийский временник.* – 1976. – XXXVII. – С. 182–184.
5. *Данилова, И. Е. О византийской иконе XIV века «Благовещение» из ГМИИ им. А. С. Пушкина (опыт интерпретации) / И. Е. Данилова // Античность. Средние века. Новое время : проблемы искусства.* – Москва : Наука, 1977. – 256 с.
6. *Живов, В. М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа / В. М. Живов // Художественный язык средневековья.* – Москва : Наука, 1982. – 272 с.
7. *Журавлев, В. К. Русский язык и русский характер / В. К. Журавлев.* – Москва : Издательство Московского патриархата, 2002. – 255 с.
8. *Лепяхин, В. В. Икона и иконичность / В. В. Лепяхин.* – Сегед : JATEPress, 2000. – 264 с.
9. *Лихачев, Д. С. Поэтика литературы / Д. С. Лихачев // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI – XVII века.* – Москва : Ладомир, 1996. – С. 57–94.
10. *Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев.* – 3-е изд. – Москва : Наука, 1979. – 352 с.
11. *Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства.* – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 542 с.
12. *Тарабукин, Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин.* – Москва : Изд-во православного братства Святителя Филарета Митрополита Московского, 1999. – 224 с.
13. *Тимофеева, Р. А. Об особенностях преподавания дисциплины «История монументально-декоративной живописи» будущим художникам-монументалистам / Р. А. Тимофеева // Актуальные проблемы монументального искусства : сборник научных трудов.* – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2020. – С. 159–162.
14. *Церковная иконопись // Истина. Книжка вторая.* – Иоганнисбург : Славянская типография в Пруссии, 1867. – 94 с.
15. *Шмеман, А. Д., протопресвитер. Введение в литургическое богословие / протопресвитер А. Д. Шмеман.* – Москва : Крутицкое патриаршее подворье, 1996. – 247 с.
16. *Шукуров, Ш. М. Образ храма / Ш. М. Шукуров.* – Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.

**Роль цвета при проектировании пространственной среды
в системе профессионального образования**

Статья посвящена значению цвета в формировании проектного мышления у студентов при организации пространственной среды. Рассматриваются его психофизиологические, эмоционально-эстетические и информационные характеристики.

Ключевые слова: цвет, проектная деятельность, интерьер, архитектура, эргономика, визуальная информация

Victor N. Shestak

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

**The role of color in the design of the spatial environment
in the vocational education system**

The article is devoted to the meaning of color in the formation of project thinking in students when organizing a spatial environment. Its psychophysiological, emotional-aesthetic and informational characteristics are considered.

Keywords: color, design activities, interior, architecture, ergonomics, visual information

«Цвет может успокоить и возбудить, создать гармонию и вызвать потрясение. От него можно ждать чудес, но он может вызвать и катастрофу». Жак Вьено.

Видимый мир немислим без цвета. Цветовая среда, в которой обитает человек, постоянно влияет на него. Воспринимая цвет, он получает большую часть познаний об окружающем мире. На заре цивилизации цвет служил человеку и средством информации, и символом, и украшением. Бесконечно разнообразная палитра цветов природы является неисчерпаемым источником эмоциональных ощущений и эстетических переживаний человека. Она всегда питала творческое воображение, привлекала пристальное внимание науки, искусства и использовалась в практической деятельности. В этом и состоит социальная значимость цвета, а его целенаправленное применение является своеобразным показателем культуры общества. Цвет является активным средством улучшения жизненной среды, эстетической организации

пространства как внешнего, так и интерьерного. Цвет – это один из важнейших компонентов среды обитания человека. В проектной деятельности он организуется с конкретными условиями с учетом психофизиологии, психологии и эстетики. С помощью цвета решаются задачи, которые можно разбить на три группы:

- цвет как фактор психофизиологического комфорта,
- цвет как фактор эмоционально-эстетического воздействия,
- цвет в системе средств визуальной информации.

При создании психологического комфорта человека, цвет участвует в организации комфортных условий для определенной зрительной работы, (использование физиологически оптимальных цветов, освещения и т. д.); для функционирования организма (цвет компенсирует неблагоприятные воздействия трудового процесса, климатические и микроклиматические условия). Необходимо учитывать цветовые ассоциации и предпочтения, возникающие при восприятии цветов, которые могут меняться с изменением чистоты цвета, сочетаниями цветов, условиями освещения и другими параметрами. При проектировании окружающей среды необходимо учитывать цветовые предпочтения людей. Цветовые предпочтения разделяются на объективные, субъективные и индивидуальные. Объективные предпочтения – простые, чистые, яркие цвета и контрастные сочетания удовлетворяют потребности людей со здоровой нервной системой. Это дети, подростки, молодежь, люди физического труда. Эти цвета встречаются в детском художественном творчестве, в молодежной моде и молодежной среде, в народном декоративно-прикладном искусстве разных стран. Субъективные предпочтения подразделяются на групповые и индивидуальные. К групповым предпочтениям относятся: цвет природной среды, культурные традиции, этническая группа, классовая принадлежность, стиль в искусстве, мода. Субъективные предпочтения характерны для определенной группы. К индивидуальным цветовым предпочтениям относятся возраст, пол, культурный уровень, образование, род деятельности, особенности нервно-психического склада (темперамент, характер, бытовая среда). По многочисленным исследованиям, ученые сделали вывод, что существует биологическая врожденность предпочтений цветов. У детей, в возрасте до года, независимо от расы и места проживания обнаружены одинаковые цветовые предпочтения. Красный, оранжевый и желтый цвета они предпочитают зеленому, голубому и фиолетовому. У взрослых людей и подростков предпочтительность цветов распределяется в следующем порядке – голубой, зеленый, красный, желтый, оранжевый, фиолетовый, белый. При изучении взаимосвязей между цветом и психикой, проблема цветового символизма является одной из центральных. Выделяют три основных типа цветовой символики. Первый тип цветовой символики – это цвет сам по себе (цвет изолирован от других цветов и форм). Второй тип – это цветовое сочетание, которое содержит больше двух цветов и составляет символическое целое. Третий тип цветовой символики – это соединение цвета и формы. Символика цветных форм может состоять как из абстрактных геометрических фигур (треугольник, квадрат, круг), так

и из конкретных физических предметов. Цвета – желтый, белый поглощают форму, а цвета синий, черный поглощает форма. Для трех основных цветов – красного, желтого и синего и для трех основных геометрических форм – квадрата, треугольника, круга найдены присущие им выразительные характеристики. Квадрату соответствует красный цвет, как цвет материи. Статика и тяжелая форма квадрата согласуется с тяжестью и непрозрачностью красного цвета. Треугольник – как символ мысли и его невесомый характер позволяет сравнить с желтым цветом. Круг – это непрерывное движение, он соответствует синему цвету. Необходимо помнить, что каждый цвет вступает во взаимодействие с окружающими его цветами и оказывает на них определенное влияние и в то же время он самостоятелен и имеет свой тип движения на плоскости (обладает «двигательной силой» по В. Кандинскому). Для каждого цвета можно подыскать соответствующие формы (оранжевый – трапеция, фиолетовый – эллипс). Там, где форма и цвет согласованы в своей выразительности, их воздействие на зрителя удваивается. При проектировании, главное значение всегда придается форме, поэтому цветовое решение должно идти от формы. Цветоформы вызывают у людей определенные эмоции. Цвет может подчеркивать характерные особенности формы, исправлять ее недостатки, может деформировать ее в зависимости от общего замысла. Цвет может выступать психологическим компенсатором недостатков формы, нейтрализуя нежелательные особенности при ее восприятии. Цвет объемной формы влияет на четкость восприятия ее особенностей. Красная форма воспринимается менее четко, чем голубая или зеленая. Расположение объемной формы, которая активна по цвету или светлоте, влияет на восприятие пространства. Такая форма способствует впечатлению глубины пространства. Взаимосвязь и взаимодействие цвета с пространственными формами выступают на первый план, когда речь идет о композиционно-художественной роли цвета в интерьере. От характера цветовых членений ограждающих поверхностей интерьера зависит оценка действительных размеров пространства интерьера. В небольших интерьерах большой цветовой, фактурный контраст или контраст по светлоте между основными цветами нежелателен. От величины и местоположения активного по цвету главного объема зависит восприятие пространства интерьера. Если объемная форма решена в выступающих цветах и находится на первом плане, то она доминирует в пространстве, подчиняет его себе. В цветовом решении интерьера необходимо учитывать также весовые и фактурные свойства цветов. Этими свойствами цвета можно подчеркнуть или ослабить характер пространства интерьера. Расчленение и взаимосвязь, единство противоположностей, двойственность единого целого – эти общие принципы организации пространства интерьера в равной степени относятся и к его цветовому решению. Организация пространства и его цветовое решение едины. Это единство основано на общих закономерностях композиции – контрасте, нюансе и тождестве. Они должны подчиняться четкой логике общего композиционного замысла. Образ, тектоника и гармония – эти фундаментальные принципы

композиции, в единстве или в различных соотношениях в каждом конкретном случае, превращают интерьер в произведение искусства.

Задачи эстетического воздействия цвета и цветовых гармоний на человека неотделимы от задач создания его психофизиологического комфорта. Использование цвета как средства композиции (гармоническое единство цветового решения с объемно-пространственной композицией и интерьером в целом и т. д.). При создании светоцветового решения среды или объекта необходимо учитывать такие психофизиологические особенности людей, для которых они предназначены, как возраст, пол, профессия, национальные или региональные традиции. При выборе цветовых сочетаний можно вызвать позитивные психофизиологические реакции человека, повлиять на его эмоциональное состояние, эстетические переживания. Цветовые воздействия влекут за собой перестройку нервной системы. При воздействии тех или иных цветовых сочетаний возникает изменение самочувствия человека и его работоспособности. Цвет может активизировать, либо полностью формировать зрительное восприятие интерьера, его художественный образ.

Художественный образ интерьера – это главный принцип композиции, заранее спроектированная эмоциональная реакция, наивысший результат ассоциативного воображения. Наиболее полно раскрывается идейно-художественный образ интерьера в органическом синтезе архитектурных и монументально-декоративных средствах. Цвет может в значительной степени обогатить и повысить впечатляющую силу идейно-художественного образа интерьера, придать ему большую эмоциональную выразительность. Он решает множество задач, которые способствуют общей эстетической выразительности интерьера, ясности его построения, легкости зрительного восприятия, правильности его оценки.

Средства визуальных коммуникаций в интерьерных пространствах – это указатели, пиктограммы, таблички, рекламные объявления, плакаты и т. д. Они имеют ярко выраженный функциональный характер. Их высокая информативность обеспечивает общедоступность, легкость восприятия и понимания людьми разных национальностей. Знания эргономики при проектировании средств визуальной информации влияют на их качество восприятия. Это, в первую очередь, характеристика зрительного аппарата человека, пороговые и другие значения ощущений (форма поля зрения, видимый спектр, разрешающая способность и т. п.), угловые размеры элементов информации, их форма и положение в пространстве. Использование цвета в системе средств визуальной информации:

- технология и процесс труда (ориентация в оборудовании);
- организация производства (ориентация в производственной среде);
- техника безопасности (четкое разграничение цветов по функциям).

Визуальная информация может быть организована знаками, буквами, цифрами, цветом, яркостью. Эффективным способом при организации информации является использование цвета. Но цветовое кодирование имеет ограничение. Человек может точно идентифицировать не более 10-12 цвето-

вых оттенков. С наибольшей точностью человек может опознать только: фиолетовый, голубой, зеленый, желтый и красный цвета. Количество цветов можно значительно увеличить, если изменить их по насыщенности и светлоте. Окраска объектов цветом может вызывать явления, сходные с известными оптическими иллюзиями. Например, желтый цвет зрительно, как бы приподнимает объект, и кажется более обширнее. Желтый и белый создают эффект иррадиации. Они распространяются на расположенные рядом темные и визуально уменьшают их. Плоскости, которые окрашены в темно-синий, фиолетовый, черный, визуально уменьшаются и стремятся вниз. Использование цвета повышает информационную убедительность, выразительность и эстетическую значимость визуальной коммуникации. Чем понятнее и более узнаваемым будет цвет в системе визуальной информации, расположенной в незнакомой среде, тем комфортнее и понятнее будет эта среда для человека. Цвет как средство визуальных коммуникаций позволяет активно воздействовать на психику и настроение людей. С его помощью можно создавать в средовом объекте как радостно-праздничную атмосферу, так и официально-деловую.

В заключении, следует отметить: всеобъемлющие знания о цвете, его психофизиологическом, эмоционально-эстетическом влиянии на человека, позволит будущим специалистам избежать ряда ошибок и субъективизма при проектировании окружающей среды.

Литература

1. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с.
2. *Вудсон, У.* Справочник по инженерной психологии для инженеров и художников-конструкторов / У. Вудсон, Д. Коновер. – Москва : Мир, 1968. – 519 с.
3. *Волков, Н. Н.* Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – Москва, 1984. – 400 с.
4. *Даниэль, С. М.* Искусство видеть : о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Ленинград : Искусство, 1990. – 223 с.
5. *Иттен, И.* Искусство цвета / И. Иттен. – Москва, 2001. – 96 с.
6. *Сен-Клер, К.* Тайная жизнь цвета / Кассия Сен-Клер. – Москва : Эксмо, 2021. – 320 с.
7. *Логвиненко, Г. М.* Декоративная композиция / Г. М. Логвиненко. – Москва : ВЛАДОС, 2006. – 144 с.
8. *Пэдхем, Ч.* Восприятие света и цвета / Ч. Пэдхем, Дж. Сондерс. – Москва : Мир, 1978. – 256 с.
9. *Рунге, В. Ф.* Эргономика в дизайне среды : учеб. пособие / В. Ф. Рунге, Ю. П. Манусевич. – Москва : Архитектура-С, 2005. – 328 с.
10. *Эргономика : принципы и рекомендации : методическое руководство.* – Москва : ВНИИТЭ, 1983. – 184 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агафонов Юрий Николаевич – доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Агафонова Анастасия Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Аксенова Анна Алексеевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Антипина Дарья Олеговна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома ученых РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург, Россия)

Арутюнян Юлия Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Балашов Михаил Евгеньевич – кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Баранова Ирина Игоревна – ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Бахтияров Руслан Анатольевич – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Петровской академии наук и искусств, член Ассоциации искусствоведов, член Союза Художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Безгубова Анастасия Александровна – искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников, член Международной Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Белинцева Ирина Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства, член Ассоциации искусствоведов, член Союза реставраторов (Москва, Россия)

Беркович Леонид Григорьевич – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета им. С.М. Кирова, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Боева Галина Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Борщ Елена Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия)

Бочкарева Дарья Григорьевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Букури Наталия Семеновна – старший преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, член Творческого союза художников России (Москва, Россия)

Вашенко Сергей Иванович – доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Вяжевич Мария Валерьевна – кандидат искусствоведения, заместитель начальника Научно-организационного управления Российской академии художеств, член Ассоциация искусствоведов, член Творческого союза художников России, член Московского союза журналистов (Москва, Россия)

Гордин Алексей Николаевич – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Голубева Анна Анатольевна – доцент Московской Государственной Художественно-промышленной Академии им. С. Г. Строганова, член союза дизайнеров (Москва, Россия)

Гребеникова Лариса Александровна – доцент Международного института экономики и права, член Союза архитекторов России (Санкт-Петербург, Россия)

Добрева Дарина Недкова – доктор наук, ассистент Технического университета (Варна, Болгария)

Докучаева Мария Александровна – ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, ассистент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Дорохов Евгений Дмитриевич – профессор Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

Дружинкина Наталья Гавриловна – доктор исторических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Егорова Александра Михайловна – специалист по учебно-методической работе Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Ефремова Людмила Александровна – кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Заварзова Ксения Юрьевна – ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Завьялова Елизавета Алексеевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Золотарева Лариса Романовна – кандидат педагогических наук, профессор искусствоведения, академик Академии художеств Республики Казахстан, профессор Карагандинского университета им. академика Е.А. Буке-това, член Союза художников Казахстана, член Казахстанской Национальной Федерации клубов Юнеско, член общероссийской организации Ассоциация искусствоведов (Караганда, Казахстан)

Зорина Ирена Львовна – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Иванова Варвара Николаевна – сотрудник кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, член Союза Молодых Художников (Санкт-Петербург, Россия)

Иванова Мария Евгеньевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Иноземцева Елена Григорьевна – старший преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Исаева Ольга Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Исупова Екатерина Владимировна – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Карпова Елена Анатольевна – старший преподаватель Московского государственного строительного университета, член Союза художников Москвы, Творческого союза художников России (Москва, Россия)

Кайшева Ксения Владимировна – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Киргизова Татьяна Юрьевна – преподаватель, руководитель художественной мастерской Санкт-Петербургской Духовной Академии, член Союза художников России (Москва, Россия)

Колотова Екатерина Анатольевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Константинов Константин Константинович – профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Корина Наталья Дмитриевна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник Музеев Московского Кремля, член Союза художников России, член Комиссии по искусствоведению и критике (Москва, Россия)

Котломанов Александр Олегович – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Крылов Сергей Николаевич – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России, член Союза дизайнеров России, член Санкт-Петербургского Союза учёных (Санкт-Петербург, Россия)

Кудреватый Михаил Георгиевич – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Ланщикова Галина Александровна – кандидат педагогических наук, доцент Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

Левченко Маргарита Игоревна – старший преподаватель Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

Ло Хунхуэй – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Сямэнь, Китай)

Максимова Екатерина Константиновна – Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Манцевич Александра Юрьевна – кандидат технических наук, доцент Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия)

Маполис Анна Дмитриевна – научный сотрудник, член Ассоциации искусствоведов, Ассоциации исследователей иберо-американского мира (Москва, Россия)

Марницына Екатерина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Матько Евгений Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова (Москва, Россия)

Мешков Михаил Маркович – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Минин Александр Сергеевич – кандидат исторических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Насонов Илья Сергеевич – старший преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Наурызбаева Айнаш Сагатовна – доктор PhD, заведующая кафедрой «Дизайн» Казахской Национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Нуенг Тхи Фьонг Лиен – преподаватель Вьетнамского национального университета лесного хозяйства (Ханой, Вьетнам)

Парамонова Анна Романовна – студент кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Пименов Виктор Игоревич – доктор технических наук, доцент, заведующий кафедрой информационных технологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Плужник Олег Викторович – старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Полякова Ольга Викторовна – кандидат искусствоведения, главный редактор и педагог-художник Музея педагогики и искусства, член Международного Союза педагогов-художников (Санкт-Петербург, Россия)

Прозорова Анна Владимировна – ведущий методист по научно-просветительской деятельности Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Пугин Владислав Владимирович – профессор, заведующий кафедрой рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Рабуш Таисия Владимировна – кандидат исторических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Репкина Вероника Юрьевна – живописец-монументалист, член Санкт-Петербургского союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Рокачук Виктория Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный исследователь Института культурного наследия, член Союза художников Республики Молдова, член Ассоциации искусствоведов (Кишинев, Молдова)

Рыжиков Василий Олегович – кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Саблинская Аделина Ивановна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Савинских Светлана Андреевна – студент Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова (Новосибирск, Россия)

Самолыго Игорь Юрьевич – профессор Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета, член Московского союза художников (Москва, Россия)

Самуэль Александра Константиновна – иконописец, руководитель храмовых росписей местной религиозной организации православного Прихода в честь святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (Самара, Россия)

Свиридова Ольга Юрьевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Селимова Алена Геннадьевна – хранитель музейных предметов отдела исследования творчества П. Д. Корина Государственной Третьяковской галереи (Москва, Россия)

Семёнов Виктор Юрьевич – профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Семёнова Василиса Викторовна – студент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Семёнова Екатерина Павловна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Сергеева Елена Валерьевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Сёмина Наталия Борисовна – кандидат исторических наук, доцент Пятигорского государственного университета (Пятигорск, Россия)

Сим Надежда Михайловна – кандидат искусствоведения, директор школы живописи «Мир искусств», член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Стогова Галина Николаевна – старший преподаватель Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

Стулова Арина Сергеевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Судакова Ольга Николаевна – кандидат культурологии, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Российского творческого союза работников культуры, член Международного совета музеев (Санкт-Петербург, Россия)

Сухарев Андрей Иванович – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна, монументального и декоративного искусства Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

Таранина Маргарита Николаевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Тарновская Юлия Александровна – педагог дополнительного образования, руководитель студии журналистики Санкт-Петербургского Центра детского юношеского технического творчества Кировского района (Санкт-Петербург, Россия)

Тер-Саркисян Мартин Назарович – профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга (Всеволожск, Россия)

Тимофеева Римма Александровна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Тихонова Юлия Сергеевна – ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат Евразийского союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Тищенко Валентина Андреевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Туманина Кристина Константиновна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Туминская Ольга Анатольевна – доктор искусствоведения, заведующий сектором эстетического воспитания Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Ушакова Мария Юрьевна – студент Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Харитоновна Дарья Михайловна – доцент Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Хвалов Сергей Александрович – преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Цветкова Екатерина Тагировна – студент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Чикова Татьяна Валентиновна – старший преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Чужанова Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведческих наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Шестак Виктор Николаевич – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Юрлова Виктория Сергеевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юрьева Алла Васильевна – кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юрьева Ольга Юрьевна – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово	3
----------------------------------	---

ТВОРЧЕСТВО П. Д. КОРИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Корина Н. Д. Династия Кориных в истории русского монументального искусства.....	4
Селимова А. Г. Фрески П. Д. Корина в крипте Покровского собора Марфо-Мариинской обители.....	13
Туминская О. А. П. Д. Корин. Драматическая монументальность уходящей Руси.....	24
Заварзова К. Ю., Безгубова А. А. Иконописное творчество Павла Дмитриевича Корина.....	35
Саблинская А. И. Спас Нерукотворный в живописи Павла Корина....	43

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Рыжиков В. О., Харитонов Д. М. Переосмысление художественных традиций в интерьере современного московского метро.....	48
Кудреватый М. Г. Композиция в монументальных работах группы «ФОРУС»	56
Киргизова Т. Ю. Методология реализации культурно-эстетического потенциала среды метрополитена.....	60
Вяжевич М. В. Цвет в метро: о роли живописцев в оформлении новых станций Московского метрополитена.....	68
Ло Хунхуэй. Развитие монументального оформления метрополитена Китая в конце 2000-х годов.....	76
Баранова И. И. Мозаичная мастерская М. В. Ломоносова в истории русской мозаичной школы.....	86
Маполис А. Д. Мозаика в выставочном зале. Из истории одной Коллекции.....	92
Гордин А. Н. Вспоминая Владимира Михайлова, художника-монументалиста.....	99
Дорохов Е. Д. Памяти учителя, первого профессионального монументалиста города Омска, Михаила Исааковича Слободина (1931–1990).....	105
Крылов С. Н. Монументальные произведения и социальные проекты Дмитрия Лобанова.....	111
Сёмина Н. Б. Памятники генералу А. П. Ермолову в мемориальном пространстве России: история, идеология, эстетика.....	117

Свиридова О. Ю. Христо Явашев и Жанна Клод. Непривычное современное искусство.....	124
Добрева Д. Н. Памятник Бузлуджа – камень за камнем и шаг за шагом	129
Юрьева О. Ю. Роль скульптуры в садово-парковом искусстве на примере малых архитектурных форм Ленинградской области.....	134
Исаева О. А. Люди и боги: стилистические особенности антропоморфных изображений в монументальном искусстве Мезоамерики.....	144
Левченко М. И. Образы животных в произведениях монументально-декоративного искусства г. Омска.....	155
Минин А. С. «Государь так готов всем художникам помогать»: Николай I и деятели искусства.....	161
Боева Г. Н. Эстетическая рефлексия на страницах «оттепельного» дневника Г. И. Алексеева.....	167
Сергеева Е. В. «Мытарь и фарисей» Ю. Шнорра фон Карольсфельда в церковных росписях середины XIX – начала XX вв.....	172
Иванова В. Н. Монументальные росписи Спасо-Преображенского и Богоявленского соборов города Углича.....	180
Рокачук В. В. Монументальная живопись и книжная графика в творчестве молдавского художника Леонида Беляева.....	184
Арутюнян Ю. И. Интерпретация монументального искусства в научной иллюстрации XVII–XIX вв.....	191
Юрьева А. В. Дом архитектора как пространство для эксперимента...	198
Репкина В. Ю. Основные тенденции в монументальном искусстве XX – начала XXI веков: усовершенствование материалов, изменение технологий, перспективы развития.....	203
Колотова Е. А. Использование современных технологий в монументальном искусстве. Как меняется подход к работе художника-монументалиста с появлением новых технологий.....	213
Бочкарева Д. Г., Чужанова Т. Ю. Исторические события – Невская битва у впадения реки Ижора в реку Неву (1240) и Ледовое побоище на Чудском озере (1242) – князя Александра Невского в искусстве России конца XX – начала XXI века.....	218
Юрлова В. С. Художественное оформление главного храма Вооруженных Сил Российской Федерации.....	225
Иванова М. Е. Мозаичное оформление завода «Красный Май»: к вопросу сохранности монументальных советских мозаик в современности.....	230
Максимова Е. К. Космос в советском монументальном искусстве как знаковая черта культуры 50–80-х годов XX века: к постановке вопроса.	235
Туманина К. К. Мозаика в декоративном убранстве зданий 1960–1980-х годов на примере города Москвы.....	239
Тихонова Ю. С. Эстетика и художественная практика русского футуризма. Обзор нового течения в авангардном искусстве.....	245

Тихонова Ю. С., Семёнова Е. П. Граффити – современное монументальное искусство. Тенденции и перспективы развития.....	253
Котломанов А. О., Чикова Т. В. Новая монументальность? Пафос большой формы в искусстве метамодернизма.....	262
Ефремова Л. А. Беглый взгляд на наше монументальное искусство сегодня.....	269
Таранина М. Н. Становление искусства Таджикистана в эпоху СССР..	274
Тищенко В. А. Проблема взаимодействия архитектора и заказчика в советское время.....	280
Аксёнова А. А. О деятельности сотрудников Государственного Эрмитажа в период блокады по сохранению музейных предметов.....	285
Стулова А. С., Парамонова А. Р. Человек и искусственный интеллект в творчестве арт-группы RECYCLE.....	289

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Дружинкина Н. Г. Судьба русской монументальной живописи XX – начала XXI в.: проблема поиска идеала.....	295
Сурова Е. Э. Кластеризация городской среды и идеологическая мозаичность образов.....	304
Иноземцева Е. Г. Как дизайн «убивает» монументальное искусство и к чему приводит эстетика пустоты.....	310
Букури Н. С. Монументальная живопись в архитектурных сооружениях ВСХВ – ВДНХ.....	317
Зорина И. Л. Монументальная живопись как средство организации пространственной среды в творчестве Ивана Лубенникова.....	325
Белинцева И. В. Символика и стилистика «арки небес» в оформлении ратуши Данцига конца XVI – начала XVII в. (совр. Гданьск, Польша)...	331
Борщ Е. В. Каминь в проектах французских архитекторов и декораторов XVII в.....	339
Белинцева И. В. Монументальная живопись XXI века в историческом замке Ульрихсхузен (Мекленбург-Передняя Померания, Германия).....	347
Сим Н. М., Стогова Г. Н. Мечеть-собор в Кордове. Трансформация пространства и архитектурной формы от халифата Омейядов до империи Габсбургов.....	354
Цветкова Е. Т. Элементы политической карикатуры в настенной росписи церкви Успения Богородицы в Мелётово.....	364
Самуэль А. К. Проблема утраты литургического значения в формировании храмового пространства.....	372
Манцевич А. Ю. Синтез архитектуры и шрифта: концепции и дизайн..	379
Полякова О. В. Цифровая трансформация форм и светодизайн в архитектурном пространстве.....	384

Савинских С. А. «Обмор». Опыт художественного освоения пространства через синтетические практики современного искусства и архитектуры.....	389
Карпова Е. А. Архитектурная городская среда и художественный текстиль: формы взаимодействия.....	395
Голубева А. А. Модуль Ле Корбюзье как система гармонической организации композиции в монументальных гобеленах для комплекса административных зданий в Чандигархе.....	401
Докучаева М. А. Fiber art в работах художника Н. Н. Цветковой.....	408
Беркович Л. Г., Пименов В. И. Синтез городской архитектурно-пространственной среды и изобразительного искусства.....	414
Балашов М. Е., Исупова Е. В. Особенности декоративных материалов в монументальной живописи для выполнения дизайн-проекта и организации предметно-пространственной среды кухонного помещения.....	421
Гребенникова Л. А. Советская символика в монументальном искусстве жилых и общественных зданий соцгородов.....	427
Рабуш Т. В. Военные мемориалы Вязьмы в пространстве города.....	432
Судакова О. Н. Идеологические программы в монументальной пластике провинциального города.....	438
Ушакова М. Ю. Мурализм в России: современное монументальное искусство или декоративное оформление городского пространства.....	446
Золотарева Л. Р. Монументальное искусство в городском культурном пространстве Сарыарки.....	452
Наурызбаева А. С. Пластика художественного языка облика жилой архитектуры Алматы.....	458
Тарновская Ю. А. Проблема интеграции зрителя и пространства подземной галереи Ленбаххауса в световую инсталляцию «Без названия (для Ксении)» Дэна Флавина.....	463
Нуенг Тхи Фыонг Лиен. Декоративные ограждения в древней архитектуре садового дома Хюэ.....	469
Завьялова Е. А. Маскароны как декоративные элементы в архитектуре Петербурга.....	473

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

Пугин В. В., Егорова А. М. Учебный рисунок в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица: этапы развития, методика, основные тенденции.....	477
Семенов В. Ю., Константинов К. К. Учебное рисование с гипсовых слепков классических скульптурных произведений. Сравнение методик Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Сходство и различие.....	487

Тер-Саркисян М. Н., Агафонов Ю. Н. Архитектурная композиция как тема для специального рисунка в СПГХПА им. А. Л. Штиглица....	492
Хвалов С. А. Методика преподавания в мастерской живописи на стекле Центрального училища технического рисования имени барона А. Л. Штиглица.....	500
Плужник О. В. Особенности монументального рисования головы.....	507
Мешков М. М. Архитектурная отмывка в процессе обучения студентов кафедры монументального искусства.....	514
Агафонова А. Ю., Матько Е. Е. Особенности организации проектной деятельности студентов при выполнении выпускной квалификационной работы. Тема «Монументальная эмаль».....	520
Антипина Д. О. Проект кафедры монументального искусства «Творческие встречи» как способ воспитания будущих художников....	527
Бахтияров Р. А. Специфика совместной работы над монументальным произведением архитекторов и стажеров Творческой мастерской скульптуры Российской Академии художеств под руководством Г. Д. Ястребенецкого.....	532
Прозорова А. В. Опыт работы с музейной аудиторией в условиях карантина и после него.....	540
Семёнова В. В., Ващенко С. И. Творческий путь Константина Константиновича Константинова – художника-монументалиста и преподавателя рисунка в художественном вузе.....	544
Насонов И. С. Проблемы творческого образования в России.....	550
Самолыго И. Ю. Монументальное искусство в церкви: от проекта до воплощения. Опыт преподавания на кафедре монументального искусства ФЦХ ПСТГУ.....	561
Сухарев А. И., Ланщикова Г. А. Практико-ориентированное обучение в системе художественного образования (из опыта работы кафедры дизайна, монументального и декоративного искусств ОмГПУ).....	567
Кайшева К. В., Марницына Е. С. Мобильные системы контроля и оценивания в обучении студентов-художников и дизайнеров.....	579
Тимофеева Р. А. Особенности интерпретации древнерусского наследия в рамках курса «История монументально-декоративной живописи».....	585
Шестак В. Н. Роль цвета при проектировании пространственной среды в системе профессионального образования.....	590
Сведения об авторах	595

Научное издание

Актуальные проблемы монументального искусства

Сборник научных трудов

Корректор М. Е. Казарина
Оригинал-макет подготовлен О. С. Мурашовой

Подписано в печать 01.03.2022 Формат 60x84 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 40,79 Тираж 150 экз. Заказ 64

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26