

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2024



## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ЧАСТЬ II

**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**

**ЧАСТЬ II**

Санкт-Петербург  
2024

**УДК 75.052:378.096(063)**

**ББК 85.10:74.48я43**

**А43**

**А43    Актуальные проблемы монументального искусства:** сборник научных трудов. Часть II / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024. — 322 с.: ил.

**ISBN 978-5-7937-2475-3**

**ISBN 978-5-7937-2479-1**

Издание посвящено 125-летию со дня рождения выдающегося художника-монументалиста, живописца, графика, скульптора А. А. Дейнеки (1899–1969), содержит исследования посвященные проблеме синтеза искусств, использования современных и традиционных художественных материалов, а также затрагивает вопросы 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 978-5-7937-2475-3**

**ISBN 978-5-7937-2479-1**

**УДК 75.052:378.096(063)**

**ББК 85.10:74.48я43**

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024

© Коллектив авторов, 2024

© Обложка, группа «ФОРУС», 2024

© Дизайн, Е. Г. Кольцова, 2024

# СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 73.05:721.012:711.01/.09

**М. Е. Балашов**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ МЕМОРИАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ ГОРОДА

*Статья посвящена проблеме восприятия городской скульптуры в современной городской среде. Разнообразие формальных решений и интерпретация содержания произведений монументального искусства в полифонии пластических решений нередко становится сегодня темой для дискуссий среди искусствоведов, мастеров изобразительного искусства, городской общественности. В статье сделана попытка систематизировать взгляды на городскую скульптуру последних десятилетий, проанализировать примеры различных объектов монументального искусства в предметно-пространственной среде города.*

**Ключевые слова:** предметно-пространственная среда, монументальное искусство, городская скульптура, мемориальная функция скульптуры, образ, декоративность, монументальность, целостность городского пространства

**Mikhail E. Balashov**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## ON THE PROBLEM OF PERCEPTION OF MEMORIAL SCULPTURE IN THE HISTORICAL SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT OF THE CITY

*The article is devoted to the problem of perception of urban sculpture in the modern urban environment. The variety of formal solutions and the interpretation of the content of works of monumental art into a polyphony of plastic solutions often becomes a topic for discussion today among art critics, masters of fine art, and the urban public. The article makes an attempt to systematize views on urban sculpture of recent decades, to analyze examples of various objects of monumental art in the subject-spatial environment of the city.*

**Keywords:** subject-spatial environment, monumental art, urban sculpture, memorial function of sculpture, image, decorativeness, monumentality, integrity of urban space

Одной из ключевых проблем в организации предметно-пространственной среды города является формирование и сохранение её целостности. Особенно остро эта проблема актуализируется в городах, обладающих значительным историческим и художественным наследием, где практика внедрения новых объектов в уже сложившийся облик городского пространства может оказаться губительной для восприятия этого пространства как ценности и культурного достояния. Проблема усложняется тем, что любая организация городской среды неизбежно переживает обновление, модернизацию и не может быть абсолютно законсервирована в своем историческом облике, так как в ней организуются процессы жизни людей, соответствующие новому научному, технологическому, эстетическому состоянию жизни городского сообщества. Да и вопрос реконструкции «исторической аутентичности» города тоже является областью научных изысканий специалистов, обосновывающих ценность того или иного периода в эстетическом своеобразии города с глубокими художественными традициями.

Анализируя своеобразие восприятия городской предметно-пространственной среды, А. В. Иконников и М. С. Каган выделяли четыре уровня ее воздействия на человека.

Наиболее долгосрочным в своем бытовании является культурно-исторический каркас городской среды, объекты, образующие исторический контекст городского пространства и пластическое его своеобразие, способствующие его «узнаванию» в композиционных и ритмических решениях. Но, по мнению ученых, и каркас городской среды подвержен изменениям в течение 70–100 лет.

Второй уровень восприятия городской среды — наполнение каркаса исторической застройкой, объектами бытового назначения и элементами декоративного убранства с ярко выраженной сменой стилистических характеристик. Этот уровень меняется достаточно быстро, и в нем остаются следы эстетических потребностей и художественных концепций различных периодов развития архитектуры и пластических искусств. В это наполнение каркаса может входить и скульптурные убранство городской среды, крупные объекты, более или менее актуальные для целостного восприятия городского пространства.

Третий уровень воздействия городской предметно-пространственной среды на зрителя составляет архитектура малых форм, дизайн объектов коммуникативного назначения, формы объектов, подверженных быстрой смене эстетических установлений, краткосрочных образцов «прекрасного», то есть моде.

Наконец четвертый уровень восприятия предметно-пространственной среды города наиболее близкий жизнедеятельности городских обитателей — это объекты промышленного дизайна, образцы декоративно-прикладного искусства, предметы бытового назначения широкого потребления. С этими объектами человек взаимодействует постоянно, постоянно осуществляется и их эстетическая оценка как привлекательных в той или иной степени для систематического пользования. Эти объекты создают в значительной степени связь человека с актуальным временем и воспринимаются как знаки «современности». Сменяемость этих объектов происходит несколько раз в течение жизни одного поколения [1].

Современная городская скульптура — явление полифоничное по смыслам и несущее идею плюрализма в своем формальном выражении. Современные города России, как имеющие давние культурные традиции, так и более молодые, наполняются скульптурными объектами, выполняющими различные функции, но объединенные одной главной — привести знак «современности» в предметно-пространственную среду городского пространства, обозначающий феномен актуальности для его жителей и гостей данной среды как своеобразной, узнаваемой, имеющей свой культурный код и организующий общность людей в системе городских реалий. На этот факт указывает О. С. Крюкова, выделяя функции городской скульптуры: среди них главные монументальная и декоративная [2]. Автор подчеркивает важность городской скульптуры для формирования причастности человека к среде его существования и деятельности через восприятие объектов к переживанию собственной идентичности. Подобную позицию высказывает и В. В. Абашев, указывая на эмблематичный характер современной скульптуры региона на примере города «скульптурных экспериментов» — Перми. Абашев подчеркивает, что в пространстве города скульптура выполняет роль арт-объекта, закрепляющего за городским пространством коммуникативную функцию: связать человека с комплексом ценностей определенного региона, местности, города [3]. Восприятие скульптурного наполнения городской среды смещает ценности монументальных задач в сторону декоративности и прямого обозначения тех или иных региональных реалий в пластических, подчас забавных формах. Анализируя формы значительного числа объектов современной городской среды, хочется отметить присутствие некоего противоречия между монументальной формой пластического высказывания и декоративной сущностью объектов, уподобляющих их гипертрофированным, как статуэтки, изделиям по характеру декоративно-прикладным. Многие образы восходят к явлениям обыденного, но данного как знак приемлемой зоны комфорта для «среднего человека» — «Кошка на батарее», «Скульптура Второклассника», «Дворники и Полицейские»; либо обращаются к местным легендам и фольклору — «Зайцы» на Заячьем острове, «Чижик» на Фонтанке (как минимализация монументального образа, монументальная миниатюра) в Петербурге, «Пермяк — соленые

уши» в Перми. «Памятник букве О» в Волгограде. Этот факт перемещает городскую скульптуру последних лет из первого и второго уровней восприятия городской среды в третий или даже четвертый уровни её бытования. И если люди могут принять подобную идентичность через такие арт-объекты, то сама предметно-пространственная среда города может потерять связи с историко-культурным контекстом.

Проблема скульптурных форм в городском пространстве имеет в своей основе ценностную природу, в ней заключена необходимость выбора пластической концепции и отбора выразительных средств для трансляции знаков и символов исторической памяти городского сообщества. Мемориальные задачи, решаемые городской скульптурой, требуют определения связей человека-гражданина в городском пространстве с историческими событиями, культурным контекстом городской среды, сопричастностью с судьбами знаковых персон, составляющих своеобразный символический «пантеон» города, как коллективный *genius loci*, сохраняющий своеобразие культурной судьбы и духовного опыта каждого человека как представителя городской коммуны. Исторический город, как пространство, и история города, как цепь значимых событий, формирующих связи городского пространства с судьбой региона, страны, мира, должны находить максимально полное художественное воплощение в мемориальную скульптуру, связанную одновременно и с актуальными формами современности, и с историко-культурными ассоциациями, а также сохраняющую универсальный вневременной характер эстетической ценности [4]. При этом должны осознаваться и динамика развития городской среды, диалектика восприятия исторических реалий, интерпретация истории города и историй его людей, строений, территорий, районов, знаковых мест.

Часто одно городское пространство включает в себя историю разных историко-культурных территорий и духовных сообществ. Как отмечал очеркист в начале XX в., город на Неве жил жизнью трёх сообществ: когда Санкт-Петербург наполняет балльные залы, а Петербург размещается в театральных ложах, Петроград садится ужинать [5]. Свои культурные традиции и духовную историю имеют и города-памятники, и молодые города-производства, и города сменившие свои исторические реалии под влиянием развития науки и техники, и города, пережившие культурное возрождение. Монументальная скульптура способствует становлению своеобразного, оригинального, уникального мемориала в предметно-пространственной среде самых разнообразных городских сообществ. Но тем острее может быть поставлен вопрос о художественных достоинствах скульптурных творений, заключающих в себе мемориальные ценности.

Среди подходов к организации взаимодействия мемориальной скульптуры с городской средой и потенциальными зрителями выделим несколько самых актуальных сегодня. Каждый из них обладает

коммуникативным потенциалом и может нести художественные характеристики. Однако эти подходы содержат и опасность получить неверное восприятие объекта при не глубоком осмыслении их сущности.

Первый подход определен ценностями исторического наследия, возвращением произведений прошлого в городскую среду или создание реконструкций, копий, утраченных некогда памятников. Казалось бы, высокая цель может быть реализована без воплощения должного уровня пространственного решения и без тонкого анализа художественной ценности восстановленных артефактов. Скульптура прошлых лет со всей спецификой изобразительного языка своей эпохи, вписанная в изменённую среду, может потерять как эффект целостного восприятия в обновленном состоянии предметно-пространственной среды, так и не обнаружить ожидаемой коммуникации с городским сообществом, ее язык может оказаться архаичен, семантические связи ее форм с эстетическими потребностями людей утраченными. Не является очевидным и то, что такая реконструкция органично займет свое место в историко-культурном каркасе города, тем более легко вернется в его систему. Кроме того отметим, что и художественная ценность такой скульптуры может оказаться ниже интереса к ее историческому бытованию.

Второй подход к созданию мемориальной скульптуры в среде города реализует ценность художественного новаторства и пластических экспериментов. Безусловно искусство есть область свободы, в искусстве значим поиск нестандартных художественных решений, отражающих способность творцов чувствовать диалог прошлого, настоящего и будущего в пластических образах, их мастерство в осуществлении эстетического высказывания в актуальных формах. Но всегда ли эти характеристики художественного процесса, понимаемые как принципы, могут быть органично реализованы в пространстве городов с давней историей, связями с конкретными эпохами прошлого, с тем культурным диалогом художественных форм, который уже существует в городском пространстве? В случае с остро новаторскими предложениями мастеров городской скульптуры, есть риск столкнуться с непониманием и даже — с неприятием экспериментальных артефактов значительной частью зрителей. Дискуссии по поводу уместности тех или иных произведений в исторической городской среде часто затягиваются на десятилетия. Пример тому и некоторые городские мемориальные скульптуры в исторической части Санкт-Петербурга.

Существует и третий подход, очень распространенный сегодня в оформлении городов мемориальной скульптурой — этот подход трудно назвать, но его осуществление апеллирует к некоей «документальности» точности, иногда хрестоматийной иконографии персонажей, узнаваемости на уровне восприятия школьного пособия, заложенного с детства в бессознательном зрителя. Реже подобные артефакты представляют собой некие фантазии на тему образов из мира «минувших эпох». Такие



произведения лишены художественных обобщений, ярких метафор, не являют связей с символической-семантической системой городского пространства. Декларируемая ценность «реалистического мастерства» таких работ не соответствует высокому уровню художественных культурных задач или попросту не являет подлинной культуры. Явленные образы оказываются неисторичные, наивны, поверхностно и часто не соответствующим масштабным отношениям объектов городской среды. Такие артефакты по изобразительному языку очень близки муляжам. Тревожит то, что в своей однозначности, упрощенной достоверности этот «муляжный» подход становится едва ли не официальным стилем мемориальной скульптуры городской среды.

Проблема восприятия мемориальной скульптуры в предметно-пространственной среде города проявлена сегодня и в мировоззренческом аспекте: культура постмодернизма низвела такую важную для формирования общих эстетических потребностей характеристику искусства как «пафос», до роли источника ироничных цитаций и парфраз, но именно через духовно прочувствованную и содержательно осмысленную категорию пафоса монументальное искусство и мемориальные его образы получают свою внутреннюю силу, способность передать героизм, жертвенность, возвышенность духа и трагичность бытия. Поиск формальных решений в выражении пафоса становится и той питательной субстанцией, из которой мастер формирует вариации пластических метафор, визуальных ассоциаций, выразительность символических образов, транслируя зрителю всю силу общих духовных переживаний, этических установлений, глубоко прожитой причастности к отечественной и мировой истории. Сама по себе тема мемориального объекта не способна создать коллективного настроения на восприятие увековечиваемого предмета памяти как факта общей судьбы, только синтез символического мышления художника и свободное владение им множеством возможностей пластического языка визуальных метафор способны поднять на высокий духовный уровень диалог исторического пространства города с человеком, причастным к городской судьбе. Этот синтез отличал художественное наследие монументального искусства в его лучших образцах и классической, и советской эпохи. Этот синтез позволял преодолеть шаблонные идеологические установления и академические шаблоны. Ранее уже доводилось говорить о монументальной скульптуре, как о выражении в пластических формах мировой мифологии, культурной символики, взаимодействии материалов и природных стихий в русском искусстве. Примером в этом контексте может служить скульптурная группа «Стережущий» в Петербурге, неоправданно забытая и утерявшая сегодня часть своего образного решения при отсутствии правильного содержания её конструкции и внутренних технических коммуникаций. В ней дан прекрасный образец мемориальной композиции: жертвенного алтаря, героического памятника

и городского фонтана, данных через выразительное взаимодействие стихии воды, огня и металла [6]. Примеры оригинальных решений мемориальной скульптуры существуют сегодня в разных городах России. В контексте настоящей статьи внимание автора привлёк городской памятник народному художнику России Владимиру Корбакову в Вологде. Памятник «привязан» к зданию музея-мастерской художника, что создаёт эффект автономного прочтения этой масштабной и сложной пластически композиции, не доминирующей, однако в пространстве старой Вологды. Автор замысла памятника — петербургский художник Александр Андреевич Кондуров, в прошлом ученик В. Корбакова, художник, «философски осмысляющий мир», — по выражению А. Ю. Талашука, «способный постичь знаки и символы искусства и адаптировать их в условиях современного мира» [7]. Александр Кондуров воплотил в своем образе идею полёта, воспарения от обыденности, романтического путешествия на воздушных шарах, представляя метафоры неординарной, возвышенной натуры самого вологодского мастера. Возможно, что несколько рискованным стало использование А. Кондуровым сюжета, взятого из панно самого Владимира Корбакова, но это может быть оправдано как раз определением идентичности, предложенное творчеством самого В. Корбакова. Скульптура передает, преодолевая тяжесть материала, идею полёта творческой фантазии и художественной свободы.

Исследования в области взаимоотношений мемориальной городской скульптуры с жителями городского сообщества и с самой предметно-пространственной средой города способствуют совершенствованию художественных образов в контексте синтеза искусств. Проблема художественного синтеза одна из магистральных линий в осмыслении оснований художественной культуры. Решаться она может только в диалоге скульпторов, архитекторов художников, искусствоведов культурологов. Но очень важно, чтобы в этом диалоге звучал голос и самого искусства, ведь именно во взаимодействии с лучшими образцами искусства происходит чудо воплощения в тех или иных материалах ярких, обладающих силой духовного воздействия художественных образов. Учиться у искусства, переживать искусство, создать искусство — разве ни это путь настоящего мастерства. Как замечает один из героев данной статьи Александр Андреевич Кондуров: «я захожу внутрь себя, чтобы испытать удовольствие или смятение от общения с миром... я хочу выбрать интуитивно тех (мастеров) которым доверяю из большого числа создателей» [8].

#### Литература

1. *Эстетические ценности предметно-пространственной среды* / А. В. Иконников, М. С. Каган, В. Р. Пилипенко [и др.]; ВНИИ техн. эстетики. — Москва: Стройиздат, 1990. — 334 с.

2. *Крюкова, О. С.* Городская скульптура в концептосфере региональной идентичности // Россия: тенденции и перспективы развития. 2021. — № 16–2. — С. 749–750. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskaya-skulptura-v-kontseptosfere-regionalnoy-identichnosti> (дата обращения: 28.12.2023).
3. *Абашев, В. В.* Пермская монументальная риторика местной идентичности: памятники, эмблемы и арт-объекты в пространстве города // Лабиринт. — 2015. — № 1. — С. 66–79. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/permskaya-monumentalnaya-ritorika-mestnoy-identichnosti-pamyatniki-emblemy-i-art-obekty-v-prostranstve-goroda> (дата обращения: 28.12.2023).
4. *Вайль, П. Л.* Гений места / Петр Вайль. — Москва: КоЛибри, 2008. — 484, [1] с.
5. *Засосов, Д.* Повседневная жизнь Петербурга рубежа XIX–XX веков: записки очевидцев / Д. Засосов, В. Пызин. — Москва: Молодая Гвардия, 2003. — 465 с.
6. *Балашиов, М. Е.* Водная стихия в организации жизненной предметно-пространственной среды // Образы и мотивы воды в культуре: коллективная монография. — Санкт-Петербург: ГУМРФ им. С. О. Адмирала Макарова, 2014. — С. 87–88.
7. *Талащук, А. Ю.* Картины Александра Кондурова как метод философского осмысления мира // Вестник образования и развития науки Российской академии естественных наук. — 2020. — № 1. — С. 95–98.
8. *Панюинте, М.* «Сделать художника невозможно. Им нужно родиться»: заслуженный художник России Александр Кондуров о своем творчестве // Петербургский дневник: [сайт]. — 2022. — 18 ноября. — URL: <https://spbndnevnik.ru/news/2022-11-18/sdelat-hudozhnika-nevozmozhno-im-nuzhno-roditsya-zasluzhennyy-hudozhnik-rossii-aleksandr-kondurov-o-svoem-tvorchestve> (дата обращения: 28.12.2023).

УДК 711.4.01:159.937.5:75.052:730:72.017

**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

## **ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ**

*Рассматриваются вопросы композиционной связи элементов монументального искусства с материальной (архитектурной) и семантической (символьной) средой мезо-пространств городской среды и их взаимодействия с человеком. Затрагиваются особенности преобразования зрительных сигналов в образы, дается сравнение механизмов познания гармонии и красоты искусственным интеллектом и естественным интеллектом человека.*

**Ключевые слова:** городская среда, мезо-пространство, монументальное искусство, взаимодействие субъекта, архетип, масштаб восприятия, колористика, ритмический строй

**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

## **THE MONUMENTAL WORKS ART PERCEPTION IN AN URBAN ENVIRONMENT**

*The issues of the compositional connection of the elements of monumental art with the material (architectural) and semantic (symbolic) environment of the meso-spaces of the urban environment and their interaction with man are considered. The peculiarities of the transformation of visual signals into images are touched upon, a comparison of the mechanisms of cognition of harmony and beauty by artificial intelligence and natural human intelligence is given.*

**Keywords:** urban environment, meso-space, monumental art, subject interaction, archetype, scale of perception, coloristics, rhythmic structure

Городское пространство как искусственная среда существования человеческого сообщества

Общественные пространства и их организация улучшают привлекательность города, определяют его градостроительный потенциал. Повышение качества городской среды создаёт более позитивный образ города, обеспечивает его рейтинг. Идеи взаимодействия образа и материальной структуры городской среды приобретают всё большую популярность [1].

Городское пространство, является комплексной, искусственно сформированной средой, служащей территорией проживания человеческого сообщества. Пространство включает разноуровневые архитектурные объёмы с их разномасштабными деталями — набережные, лестницы, пандусы и другие объекты транспортной инфраструктуры, разграничивающие городскую среду, массивы зелёных насаждений, малые архитектурные формы (МАФ), различные элементы благоустройства, элементы визуальных коммуникаций и пр.

Такая среда подчиняется градостроительным закономерностям и законам художественной композиции. Пространство детерминировано с общественным назначением, социальными функциями; своим эмоционально-художественным климатом, гармонией оказывает обратное воздействие на своего посетителя, воспитывая его как эстетически, так и морально.

Художественные же образы городской среды замышляются и планируются в соответствии с «духом времени» и в зависимости от исторических, культурных, эстетических, этнических, социальных, цвето-колористических традиций и требований.

*Процессы и законы восприятия художественного образа города. Взаимодействие человека и мезо-пространства*

При постижении художественного образа города задействуются законы восприятия посетителя, но с корректировкой на темп движения, сложившейся колористики среды, состояний погоды и баланса дневного и / или искусственного освещения в различное время суток. В процессе восприятия городской среды происходит тесное взаимодействие субъекта и средового объекта — мезо-пространства [2], а пространственные и предметные формы оказывают психологическое воздействие на субъект и имеют семантическое значение (ил. 1).

Значимость территории определяется не только ее освоенностью — удобной локализацией, функциональным оснащением, приемлемой экологией [3], но и культурной идентификацией места, сложившимися культурно-историческими стереотипами, а также личными переживаниями и впечатлениями людей от данного места, которое является одним из понятий когнитивной урбанистики [4].

«Место» рассматривается как элемент архитектурного пространства, подчиняющегося законам как художественной, так и пространственной композиции. «Событие» городской среды соответствует понятию те-



Ил. 1. Постигание человеком в процессе движения художественного образа мезо-пространства

атральной мизансцены, предполагающей место действия, декорации, участников и зрителей.

Архетип формируется коллективным признанием символического значения места. Культурная идентификация участка обретает смысл в пределах его физических границ [5], которые определяются окружающей застройкой и её сомасштабностью с человеком.

Исходной мерой масштаба [6] являются многочисленные детали среды — от габаритов чередующихся фасадов зданий с ритмами оконных и дверных проёмов, витринами торговых пространств, поясами и карнизами до стационарных и мобильных объектов городской среды, групповых и одиночных посадок зелёных насаждений.

Темп перемещения в городской среде кардинально влияет на масштаб ее восприятия. Чем выше скорость движения, тем более обобщённо будут восприниматься объекты среды, и тем меньше элементов — «указателей масштаба» этих объектов будет осмыслено человеком. Изменение скорости движения — одна из первых причин искажения восприятия пропорций и цветовых характеристик объекта городской среды.

Масштабную шкалу города удобно рассматривать с использованием общепринятой международной метрической системы единиц, в которой главные деления расположены через 5–10 м. Масштаб зрительного восприятия окружающего пространства задан и обоснован полем зрения взрослого человека, расположенном в 150–170 см от уровня земли *при равномерном движении 4–6 км/ч. При дальнейшем ускорении сжимается масштабная шкала зрительного восприятия, что*

*влечёт за собой искажённое представление о пропорциях элементов городской среды.*

По мере приближения шкала восприятия человека синхронизируется с масштабной шкалой города. Издалека видны обобщённые силуэты и укрупнённые массы объектов городской среды. По мере приближения к объекту распознаются фрагменты улиц и площадей, элементы благоустройства и зелёных насаждений, детали фасадов, малые архитектурные формы и вывески магазинов. Степень отдаленности, очевидно, является второй причиной искажения восприятия пропорций и цветовых характеристик объекта городской среды.

Скорость движения и отдалённость предмета являются *определяющими (первым и вторым) факторами* в ранжировании локальных пространств. Для удобства работы, локальные пространства разной величины *были* упорядочены по рангам. Как правило, чем выше значимость городской площадки, тем больше её физические размеры и тем более высокие ступени в городской иерархии она занимает.

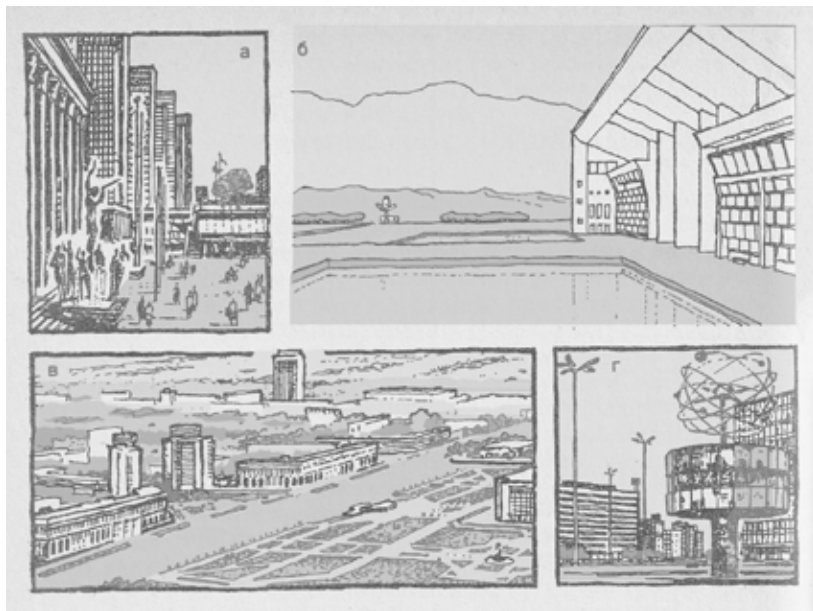
Периметральная застройка локальных пространств формируется в основном, объёмами трёх типов — домами 5, 10, 15 и выше этажности, что соответствует высотам фасадов 15, 30, 45 м.

С увеличением ранга пространства происходит постепенная потеря возможности прямого общения одиночных посетителей и групп между собой, претерпевают изменения эмоционально-образные характеристики пространств — от локальных и интимных до напряжённо-деловых. *Третьим фактором* искажения восприятия пропорций, цветовых и эмоционально-образных характеристик объекта и самой городской площадки является увеличение уровня ранга локального пространства.

Примеры изменений характеристик восприятия локальных пространств разной величины (рангов): площадь Концертного зала, Стокгольм, (ил. 2, а); Капитолий в Чандигархе, Индия (ил. 2, б); Новая площадь, Алма-Ата, Казахстан (ил. 2, в); Александрплац, Берлин, Германия (ил. 2, г).

Особенности человеческого восприятия не позволяют одновременно зафиксировать значительную часть пространства и объекты в нём. Целая картина городского интерьера собирается из фрагментов — кадров. Объекты, которые не попадают в зоны центрального зрения, не поддаются осмыслению.

Элементы в зоне так называемого центрального зрения выделяются как трёхмерные формы в окружении расплывчатых проекций городского интерьера, упрощённых до плоских картин. После быстрого анализа двумерных проекций человек выбирает требуемый объект, фиксирует его, выстраивает траекторию до следующего объекта. Особенности фрагментарного человеческого зрения, не позволяющие одновременно зафиксировать значительную часть пространства и объекты в нём — *четвёртый фактор* искажения восприятия пропорций, цветовых и эмоционально-образных характеристик объектов среды и самой городской площадки.



Ил. 2. Изменение характеристик восприятия пространств разной величины в зависимости от уровня ранга локального пространства

В отличие от естественного зрения, компьютерное зрение, использующее алгоритмы машинного обучения, отражает реальность в виде цельного кадра — картины, захваченной объективом без фиксации каких-либо фрагментов или эмоционально выделенных элементов. В компьютерном зрении отсутствует переферийная зона, всё пространство захватывается целиком и сразу.

Охват бинокулярного поля зрения по горизонтали  $\approx 180^\circ$  и более, по вертикали  $\approx 120^\circ$ . Вместе с тем, объекты, находящиеся в периферической зоне, легко могут быть перемещены в зону ясного видения с помощью быстрых движений глаз — саккад и перемещений головы.

Возможности периферического зрения достаточны для восприятия общей формы объектов и цветовых оттенков среды. В процессе движения перед наблюдателем под различными углами раскрываются градостроительные композиции из архитектурных объёмов и МАФ.

Архитектурные фрагменты и МАФ, попадающие в зоны центрального зрения и ясного видения, просматриваются оптимально, приобретают объёмное восприятие и определённую образность.

Фрагменты среды и содержащиеся в них объекты, попавшие в зону периферийного зрения, приобретают в сознании вид цветного силуэта, ориентировочно передающего истинные пропорции объекта, само про-



странство, насыщенное многочисленными архитектурными объёмами и деталями, превращается в уплощённые экраны второго, третьего плана, развёрнутые друг к другу под углами, сориентированными по линиям застройки.

Взгляд человека в процессе движения фиксирует в городском интерьере сложившиеся объёмно-пространственные шаблоны. Они могут представлять собой:

– *трёхмерный объект* (фрагмент) среды, который определяется как самостоятельный элемент среды при его отдалении от глаза наблюдателя равном двум или меньше его высотам;

– *фронтальную картину* — определяется наблюдателем при расстоянии от глаза до объекта равном трём или больше его высотам;

– *глубинно-пространственную композицию* — определяется при нахождении наблюдателя внутри двух и более уходящих в глубину от зрителя плоскостей и в отдалении третьей, перпендикулярной к ним, замыкающей перспективный вид плоскости, на расстоянии трёх и более её высот от глаз наблюдателя;

– *панораму* — определяется при нахождении наблюдателя на расстоянии в 4 раза и более превышающем высоту здания или объектов городской среды;

– *силуэт*, определяется при нахождении наблюдателя на расстоянии в 5 раз и более превышающем высоту здания или объектов городской среды.

Особенности биологического строения глаз и специфические параметры механизма зрения — пятый фактор искажения восприятия пропорций, цветовых и эмоционально-образных характеристик объектов среды и самой городской площадки.

Дополнительные факторы, влияющие на восприятие объекта в пространстве

Факторы, непосредственно влияющие на восприятие объекта в пространстве, можно разделить на объективные (внешние) и субъективные (внутренние) показатели.

Объективные факторы формируют состояние окружающей среды. В частности, в насыщенной цветотональной среде города существует множество показателей, влияющих на изменение параметров света, отражённого от поверхности предмета и воспринимаемого нашим зрением. Воспринимаемые цвета предмета и их изменения происходят в результате наложений дополнительных цветов активной среды на основной цвет, движения теней, бликов, рефлексов.

Регулярно возникающие объективные факторы, влияющие на изменение параметров «основного цвета» и случайные наложения цветовых оттенков на отражающую поверхность материальных тел — шестой фактор искажений восприятия пропорций, цветовых и эмоционально-образных характеристик объектов среды и самой городской площадки.

Цветовая гамма и ритмический строй фасадов, изменение состояния дневного и искусственного освещения [7] также оказывают значительное влияние на восприятие скульптуры в городской среде.

Так, при ярком дневном свете, динамичной структуре и контрастной окраске фасада, скульптуры теряются на его фоне, воспринимаются не как цельные формы, а лишь как их фрагменты.

При более мягком дневном свете, монохромном окрасе фасада и активных тенях, скульптуры проявляются на фоне фасада, но всё ещё не обретают цельной формы, фрагменты и детализировка скульптур с трудом читаются вследствие активных теней на заднем плане.

При утреннем рассеянном свете, динамичной структуре и тёплой нюансной окраске фасада скульптуры отодвигаются от стены, приобретают общую цельную форму, свободно распознаются фрагменты и детализировка фигур, у скульптур проявляются внутренняя динамика и психологические характеристики персонажей. Начинает работать светотональный контраст тёплых оттенков мраморных фигур и более холодных оттенков фасада на заднем плане.

При мягком вечернем свете, динамичной структуре и холодной нюансной окраске фасада скульптуры отодвигаются от стены, приобретают общую цельную форму, проявляется объём, свободно распознаются фрагменты и детализировка фигур. У скульптур проявляются внутренняя динамика и психологические характеристики персонажей. Благодаря светотональному контрасту тёплых оттенков мрамора и холодных оттенков фасада фигуры выходят на передний план, становятся центром композиции.

Влияние цветовой гаммы и ритмический строй фасадов, изменение состояния дневного и искусственного освещения — шестой фактор искажений восприятия пропорций, цветовых и эмоционально-образных характеристик объектов среды и самой городской площадки.

Субъективные факторы влияющие на обзор и восприятие объекта в пространстве

Субъективные факторы формируют обзор и восприятие объекта в пространстве. В частности, к ним относится психология восприятия художественного образа. Одна категория наблюдателей не замечает деталей, видит общее, другая категория, наоборот, не замечает ценностей общего порядка, но зато обладает способностью разбираться в деталях.

Психо-эмоциональные состояния, уровень интеллекта, индивидуальные особенности, предпочтения и внутренний настрой, состояние здоровья и генетические предпосылки оказывают сильное влияние на восприятие пространства.

Субъективные факторы и психология зрителя — *седьмой фактор* искажений восприятия пропорций, цветовых и эмоционально-образных характеристик объектов среды и самой городской площадки.

Учет всех возможных точек зрения на создаваемую среду — ключевая художественная задача проектировщика.

## Заключение

Проанализирован процесс распознавания человеком смыслов и символов произведений монументального искусства, пропущенных через призму психологического и эмоционального восприятия.

Можно выделить основные 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;

– расположение 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.

## Литература

1. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды / В. Т. Шимко. — Москва: Архитектура-С, 2006. — 384 с.
2. Крашенинников, А. В. Мезо-пространства городской среды / А. В. Крашенинников // Architecture and Modern Information Technologies. — 2015. — № 4 (33). — С. 1–13.
3. Whyte, W. H. The design of spaces / W. H. Whyte // From The City Reader. — 2001. — P. 484–490.
4. Платонанет: краткий философский словарь // Platona.net: [сайт]. — URL: [https://platona.net/board/filosofskij\\_slovar/arkhetip/1-1-0-41](https://platona.net/board/filosofskij_slovar/arkhetip/1-1-0-41) (дата обращения: 14.02.2024).
5. Идентификация // Большой энциклопедический словарь: [сайт]. — URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3\\_p/136086](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3_p/136086) (дата обращения: 14.02.2024).
6. Черников, Я. Основы современной архитектуры: экспериментально-исследовательские работы / Яков Черников. — Ленинград: Изд-во Ленинградского общества архитекторов, 1930. — 130 с.
7. СНиП 23-05-95. Естественное и искусственное освещение. — Москва, 1995.

УДК 72.017.4:72.017.9:75.052Vieira da Silva

**А. М. Бучка**

Ростов-на-Дону, Россия

Академия архитектуры и искусств  
Южного федерального университета

**ПОВЕРХНОСТЬ, ИЛЛЮЗИЯ ГЛУБИНЫ И ПРОСТРАНСТВА.  
СИНТЕЗ ЖИВОПИСИ И АРХИТЕКТУРЫ  
В ТВОРЧЕСТВЕ Х. М. ВИЕЙРЫ ДА СИЛВА**

*Цель исследования направлена на обзор и изучение вариантов компоновочных решений, связанных с выявлением плоской картинной поверхности, иллюзии глубины и пространства в живописных работах и монументальном искусстве зрелого и позднего периода творчества португальской и французской художницы Х. М. Виейры да Силва. Актуальными задачами исследования являются: выявление источников образного строя, выявление аналогов в геометрической абстрактной живописи, определение своеобразия компоновочных решений, примеры синтеза монументальной живописи и архитектуры в творчестве мастера, определение критериев подбора ограниченных изобразительных и выразительных средств живописи. Решение задач вносит новые позиции: в теорию и преподавание структурного анализа живописи, в учебные занятия по абстрактной геометрической композиции.*

**Ключевые слова:** картинная поверхность, монументальная живопись, витраж, Х. М. Виейра да Силва, изобразительные средства живописи, абстрактная живопись, архетип инобытия, синтез живописи и архитектуры

**Alexander M. Buchka**

Rostov-on-Don, Russia

Academy of Architecture and Arts  
of the Southern Federal University

**THE SURFACE, AN ILLUSION OF DEPTH AND SPACE.  
SYNTHESIS OF PAINTING AND ARCHITECTURE  
IN THE WORKS OF H. M. VIEIRA DA SILVA**

*The purpose of the study is to review and study the options for layout solutions related to the identification of a flat picture surface, the illusion of depth and space in paintings and monumental art of the mature and late period of the work of the Portuguese and French artist H. M. Vieira da Silva. The actual objectives of the research are: to identify the sources of the figurative structure; identification of analogues in geometric abstract painting; determination of the originality of layout solutions; examples of the synthesis of monumental painting and architecture in the master's work; determination of criteria for the selection of limited pictorial and expressive means of painting. Solving problems introduces new positions:*

*in the theory and teaching of structural analysis of painting; in Abstract Geometric Composition Training Sessions.*

**Keywords:** picture surface, monumental painting, Curtain wall, H. M. Vieira da Silva, selection of pictorial means of painting, abstract painting, the archetype of otherness, Synthesis of Painting and Architecture

Обзор и изучение вариантов компоновочных решений, связанных с выявлением плоской картинной поверхности, иллюзии глубины и пространства в живописных работах и монументальном искусстве определяет цель исследования.

Предметом исследования выступает своеобразие зрелого и позднего периода творчества португальской и французской художницы Хелены Марии Виейры да Силва.

Объектом исследования являются эскизы и витражи церкви святого Якова в Реймсе, Франция.

Актуальными задачами исследования являются:

- выявление источников образного строя;
- выявление аналогов в геометрической абстрактной живописи;
- определение своеобразия компоновочных решений;
- примеры синтеза монументальной живописи и архитектуры в творчестве мастера;
- определение критериев подбора ограниченных изобразительных и выразительных средств живописи.

Мария Хелена Виейра да Силва (1908–1992) — французская художница-абстракционистка португальского происхождения [3]. Она считалась ведущим членом европейского движения абстрактного экспрессионизма, известного как Неформальное искусство (франц. — *Art Informel*). В своих работах М. Х. да Силва изображает сложные интерьеры и виды городов, используя пучки линий и полос, которые создают иллюзии плоских поверхностей или пространственных ракурсов и пространственной глубины. Она также работала с заказами на эскизы к гобеленам и витражам церкви св. Якова [4].

В 1930-х гг. Виейра да Силва начала создавать свои характерные работы, которые были усилены пастозными фактурами и выложены сложным расположением рядов небольших прямоугольников или ромбов [2, р. 131].

По мере развития художественной индивидуальности, она больше сосредотачивалась на иллюзиях поверхностных и пространственных эффектов (манипуляций), используя широкий спектр техник. Живописец использовала подробные узоры для создания искусственных архитектурных форм и работала со сложными линиями, светящимися пятнами и узорчатыми поверхностями [5].

К концу 1950-х гг. она была всемирно известна своими компактными, насыщенными плотными массами и сложными композициями, на которые возможно повлияло искусство Поля Сезанна и фрагментированные формы кубизма, футуризма, пространственные иллюзии оптического искусства, ограниченная палитра кубизма и абстрактного искусства. Критики считают

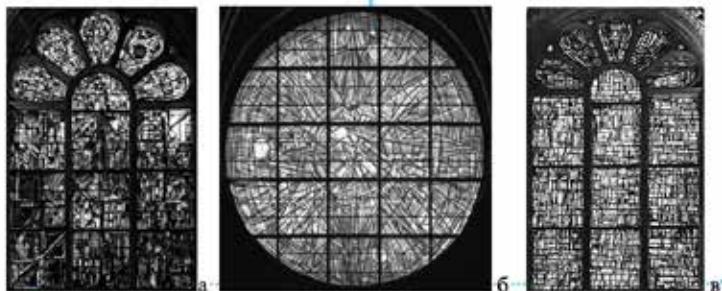
её одним из самых важных послевоенных художников-абстракционистов, хотя она не является «чистым» абстрактным художником [3]. М. Х. Виейра да Силва признавалась в том, что её творчество вдохновляется образами города и городской жизни. Эксперты видели в ритмических пучках полос и полей из ромбов характерную для Португалии отделку поверхностей плитками азулежу. Ее картины часто напоминают лабиринты, города, увиденные в панораме или с высоты, порой — библиотечные полки, что говорит о втором смысле стилизованного изображения — аллегории бесконечного поиска пути к Знанию или Абсолюту. После получения французского гражданства в 1956 г. Виейра да Силва выполняет государственные заказы на разработку проектов для промышленности и архитектуры и создает множество орнаментов, gobеленов, керамических украшений и витражей [2, p. 131].

Наиболее ценным и сложным произведением монументального витражного искусства в церкви Святого Якова в Реймсе признан витражный цикл М. Х. Виейры да Силва 1966–1968 гг. (ил. 1). Следует отметить, что художница не только виртуозно освоила непривычные по размеру и очертаниям форматы старинных проёмов и массивных, скульптурных наличников, сложную технику расписного витража, но и вписалась в многослойную по времени и стилистике атмосферу сакрального пространства трансепта и часовен хора церкви (ил. 2).

Компоновка цветного застекления прямоугольных проёмов прошла несколько этапов эскизирования, от замысла, расположения витражей в интерьере часовен до рабочих чертежей в масштабе на двадцати листах. Доминирование ограниченной холодноватой серебристой тональности для витражей часовни северной части трансепта возникает в ранних эскизах. Ограниченная золотисто-красная тональность господствует в палитре витражей южной часовни трансепта [6], [7]. Витражи с пяти-лопастными арками северной часовни трансепта светлее и построены на основе нерегулярных ортогональных сеток. Витражи с пяти-лопастными арками южной часовни темнее, насыщеннее по цвету и построены на основе сопоставления нерегу-



Ил. 1. а) Хронологические и стилистические периоды формирования планировки церкви Святого Якова [10]; б) Интерьер часовни северного трансепта 1548 г. [1]; в) Витражные окна часовни южного трансепта, фасад [9]



Ил. 2. а) Витраж с 5-и лопастной аркой часовни на южной стороне транспта церкви Св. Якова, 1966 год; б) Окно роза на северной стороне транспта церкви Св. Якова, 1968 год; в) Витраж с 5-и лопастной аркой часовни на северной стороне транспта церкви Св. Якова, 1968 год [11]

лярных ортогональных и диагональных сеток. Явные акценты отсутствуют, преобладает структура светонесной нерегулярной, однородной и невесомой атектонической поверхности, лишённой массы. Прослеживаются композиционные связи по сходству элементов, совпадению сторон и углов.

Совершенно нетипичным для предыдущего живописного опыта Х. М. Виейра да Силва являются витражи двух круглых окон-роз в северном и южном трансептах. Композиция не имеет выраженного господствующего акцента и строится на основе нерегулярной и равномерной сети, сфокусированной к центру круглого проема. В структуре выделяется основа из центрального и периферического колец и, расходящихся и сходящихся лучами сетчатых клиньев. Налицо образы солнца, звезды, сияющей вселенной, рая. Круглая композиция повторяет в линиях и осях привычную атектоническую структуру готического окна-розы с кольцом из колонн и арок, но при этом лишена массы каменного каркаса [8]. Лёгкая сетка свинцовых швов зрительно растворяется в контражуре серебристого сияния и обретает качество невесомой атектонической композиции. Ассоциативно-образный строй формируется в русле града Небесного Иерусалима композиционного архетипа «Инобытие».

В ходе исследования были сделаны выводы и определённые заключения.

1. Источником образного строя произведений Х. М. да Силва явились реальные города, руинированные постройки, виртуальные мотивы урбанизации и отстранённая атмосфера послевоенного разочарования.

2. Аналогами геометрически стилизованных произведений, повлиявшими на творчество мастера, выступают живопись конструктивизма, неопластицизма, фрагментированные формы кубизма, футуризма, иллюзии поверхности и пространства оптического искусства 1940–1970-х гг., ограниченная палитра кубистического маньеризма.

3. Своеобразие компоновочных решений заключается в выявлении или изменении восприятия картинной поверхности методом ритмической организации сфокусированных полос и ритмических полей из ромбов.

4. Описания примеров синтеза монументального витража с исторической церковной архитектурой в творчестве Х. М. да Силва впервые введены в русскоязычное искусствоведение.

5. Определены критерии подбора ограниченных изобразительных и выразительных средств живописи архетипа «Инобытие».

6. В теорию и преподавание структурного анализа живописи вводится выявленный композиционный архетип «Инобытие».

#### Литература

1. *Église Saint Jacques Reims XII–XX siècle, Renaissance. Illustration* // Yelp: [сайт]. — URL: <https://www.yelp.com/biz/eglise-saint-jacques-reims-2> (дата обращения: 21.11.2023).
2. Heller, Nancy G. *Women Artists: An Illustrated History* / N. G. Heller. — New York: Abbeville Press Publishers, 1987. — 224 p.
3. *Maria Helena Vieira da Silva 1908–1992* // National Museum of Women in the Arts: [сайт]. — URL: <https://nmwa.org/art/artists/maria-helena-vieira-da-silva/> (дата обращения: 25.11.2023).
4. *Maria Helena Vieira da Silva Art Informel Painter* // Encyclopedia Of Visual Artists: [сайт]. — URL: <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/maria-helena-vieira-da-silva.htm> (дата обращения: 25.11.2023).
5. *Maria Elena Vieira da Silva — French artist* // Encyclopedia Britannica: [сайт]. — URL: <https://www.britannica.com/biography/Maria-Elena-Vieira-da-Silva> (дата обращения: 25.11.2023).
6. *Maria Helena Vieira da Silva, Projet de vitraux: église St-Jacques de Reims Chapelle nord [1966]–[1968], Dessin Illustration* // Centre Pompidou: [сайт]. — URL: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cynjKg8> (дата обращения: 23.11.2023).
7. *Maria Helena Vieira da Silva. Projet de vitraux: église St-Jacques de Reims Chapelle sud [1966]–[1968], Dessin Illustration* // Centre Pompidou: [сайт]. — URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4r9p9y> (дата обращения: 28.11.2023).
8. *Maria Helena Vieira da Silva. Projet de vitrail: église St-Jacques de Reims. Transept sud: rose. Illustration* // Centre Pompidou: [сайт]. — URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cnyXbq4> (дата обращения: 25.11.2023).
9. *Reims Église Saint-Jacques XII–XX siècle Gothique, Renaissance. Illustration:* // Wikimedia [сайт]. — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims\\_Église\\_Saint-Jacques.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims_Église_Saint-Jacques.jpg) (дата обращения: 21.11.2023).
10. *Reims Saint Jacques XII–XX siècle Gothique, Renaissance. Illustration* // Patrimoine-histoire. fr: [сайт]. — URL: [https://www.patrimoine-histoire.fr/P\\_ChampagneA/Reims/Reims-Saint-Jacques.htm](https://www.patrimoine-histoire.fr/P_ChampagneA/Reims/Reims-Saint-Jacques.htm) (дата обращения: 25.11.2023).
11. *Vieira da Silva. Stained glasses of the Saint-Jacques church in Reims, 1968. Illustration* // Mesvitrauxfavoris. fr: [сайт]. — URL: [http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp\\_d/saint-jacques\\_reims.htm](http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_d/saint-jacques_reims.htm) (дата обращения: 27.11.2023).



УДК 730 (470.638)

**Д. Ю. Доронин**

Москва, Россия

Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

## **НЕКОТОРЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ В СЕВЕРОКАВКАЗСКИХ КУРОРТАХ**

*Появление монументальных памятников начала XXI в. на Кавказских Минеральных Водах тематически связано с историей края и вполне обосновано. Однако их установка выглядит спорной в контексте окружающей пространственной среды. Возможность синтеза искусств, бывшая ещё недавно такой актуальной для скульптуры в городе, к сожалению, в настоящее время её создателями не предусматривается в той возможной интенции контрапункта художественного ансамблевого взаимообогащения.*

**Ключевые слова:** памятники Н. В. Ходова, С. А. Щербакова, З. К. Церетели, Р. Р. Юсупова, монументальное обобщение, пластика, форма, архитектурно-пространственная среда

**Dmitry Yu. Doronin**

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

## **SOME ARTISTIC-SPATIAL SOLUTIONS FOR MONUMENTS IN NORTH CAUCASUS RESORTS**

*The appearance of monumental monuments in recent years in the Caucasian Mineral Waters is thematically connected with the history of the region and is quite justified. However, their installation appears controversial in the context of the surrounding spatial environment. The possibility of a synthesis of arts, which until recently was so relevant for sculpture in the city, unfortunately, is currently not envisaged by its creators in the possible intention of counterpoint of artistic ensemble mutual enrichment.*

**Keywords:** monuments of N. V. Khodov, S. A. Shcherbakov, Z. K. Tsereteli, R. R. Yusupov, monumental summary, plastic art, shape, architectural and spatial environment

Скульптура последних лет необычайно расширила круг тем, стилевых предпочтений в поисках новых изобразительных решений. На курортах Кавказских Минеральных Вод (КМВ) до начала XXI в. присутствие скульптуры было достаточно скромным, но в настоящее время она всё

активнее заявляет о себе, представляя широкий диапазон экспериментов. По большей части — это уличная жанровая скульптура, связанная с темами местной истории, литературными героями, горожанами и гостями-курортниками. Непритязательная в пластическом и смысловом изложении, использующая станковый, часто театрально-постановочный, юмористический код, она стала устойчивым трендом.

Но также появились здесь и крупные памятники, претендующие на особую статусную роль в городе. Самым значимым из них является конный монумент, посвящённый Главнокомандующему на Кавказе с 1816 по 1827 гг. генералу А. П. Ермолову — основателю столицы КМВ, первоначально поименованной Горячеводском (в настоящее время Пятигорск). Памятник был установлен в 2010 г. в городском сквере, в верхней его части на центральной аллее. Его автором стал Р. Р. Юсупов, выполнивший для города в 2008 г. скульптурные фигуры главных героев романа Ильфа и Петрова «12 стульев», полубившиеся и жителям и администрации, которая продолжила с ним сотрудничество. Для памятника была специально спроектирована полукруглая площадка с лестничными маршами, поднимающимися по окружности её дуги в сторону более высокого уровня пешеходной зоны и призванными актуализировать его структурно-пространственное окружение. Четырёхметровый монумент, стоящий на двухметровом каменном постаменте как бы обозначает разные по смыслу исторические эпохи: им открывается начальная историческая страница в освоении Россией Кавказа в начале XIX в., а расположенный ниже по этой аллее ленинский монумент знаменует уже радикальный социальный перелом начала XX в. Портретное сходство Алексея Ермолова достаточно убедительно в пластическом монументальном обобщении: скульптор мог использовать различные живописные образы: и спокойно-сосредоточенную характеристику модели в фас художника П. З. Захарова, и профильное изображение героя в романтически-героической трактовке Дж. Доу.

Равиль Юсупов не искал собственного изобразительного решения и за основу композиции взял знаменитый памятник Юрию Долгорукому (1954 г.) в Москве скульпторов С. М. Орлова, А. П. Антропова, Н. Л. Штамма, архитектора В. С. Андреева. В отличие от московского аналога, А. П. Ермолов в трактовке Юсупова не отличается волевой динамикой, он спокойно привстаёт в седле и пальцем протянутой рукой указывает в сторону главной вершины Кавказа — Эльбруса, хотя жест адресуется скорее к окружающему пространству. В пятигорском памятнике значительно упрощена пластика всадника и ещё более — коня. Вероятно, Юсупову не хватало опыта монументалиста, решающего требования задач коннотации и ансамблевое решение монумента не вполне удачно: он стоит перпендикулярно аллее на фоне близко стоящих жилых домов ординарной застройки начала XX в. и деревьев, скрадывающих чёткость силуэта, в то время как ему необходимо достаточное открытое пространство и отступ в расстоянии, способный несколько сгладить пластически

непроработанные детали памятника. Таким образом сценарий организован на Тверской площади в Москве для его прототипа, хотя можно вспомнить о ещё более раннем существовании на этом месте дореволюционного памятника генералу, герою русско-турецкой войны 1877–1878 гг. М. Д. Скобелеву. Равиль Юсупов вполне мог бы подобрать для своей скульптуры место на протяжённой пятигорской улице, названной в честь Ермолова, которая поднимается по отрогу горы Машук.

Нужно сказать, что во втором памятнике главнокомандующему на Кавказе Ермолову (2012), недочёты пятигорского были устранены. Равиль Юсупов, стал победителем в объявленном конкурсе на сооружение этого монумента в Орле, где родился и где похоронен А. П. Ермолов. Конная статуя была установлена в центре обширного сквера, что позволяет ему доминировать и самоутверждаться в пространственной зоне, быть видимым издалека. О таком качестве монументального искусства писала В. И. Мухина в 1951 году. Эмоционально-силовое поле композиционного решения, более чётко проработанная пластика монумента задают эффектную светотеневую игру фактуры и рассчитаны как на ближний, так и на его дальний круговой обзор. Только опять же скульптор использовал беспрюгрышную композицию знаменитого творения Э. Фальконе — «Медный всадник» в Санкт-Петербурге, повторяя позу и вздыбленного коня, и трапечиевидный, пьедестал, только значительно меньших размеров. Равиле Юсупову можно пожелать, преодолевая «болезнь роста», обрести свою собственную пластическую «режиссуру» памятников.

По числу возведённых крупных памятников выделяется среди своих городов — собратьев Кисловодск. Здесь можно отметить несколько: Николаю Мирликийскому Чудотворцу, Михаилу Лермонтову и Александру Солженицыну. Герои — антиподы, несхожие и во времени их жизнедеятельности, и по роду деятельности, и мировоззрению, диктовали и сугубо индивидуальное их пластическое воплощение.

Первым из них стала монументальная бронзовая фигура Михаила Лермонтова в курортном парке на вершине горы «Красное солнышко». Она была подарена городу народным художником Северной Осетии — Алании Н. В. Ходовым в мае 2006 г. и первоначально предназначалась для Владикавказа к 190-летию со дня рождения поэта в 2004 г. Но там он стал «персоной нон грата», повреждён и после восстановления в 2006 г. установлен на КМВ. Крупная бронзовая фигура молодого поэта в офицерском обмундировании высотой 2 м 30 см, сидящего на низком табурете с перекрещенными ногами, выполнена в декоративно-обобщённой, предельно сглаженной манере. Главный акцент в ней — напряжённая поза устремлённого вперёд героя. В его лице черты Лермонтова опознаются несколько затруднительно, однако сам скульптор объяснял свой замысел объединением в портрете самого поэта и его героя Печорина, являющегося его своеобразным *alter ego*. Устремлённый вдаль взгляд, в сторону главной вершины Кавказской гряды — Эльбруса, словно готов вобрать в себя и поэтически откликнуться открывающейся

перед ним красоте величественной панорамы. Однако сухая, упрощённая трактовка самой фигуры, в которой автор избегает обозначать драпирующиеся складки военной формы, так что она буквально срастается с телом, кажется позаимствованной из каменных изваяний. Природное окружение каменной вершины горы и лесистых склонов задают реальное погружение в исторический кадр из прошлого, если исключить вид за спиной фигуры площадки с кафе. Здесь можно говорить о включении памятника в пространственную среду парка, но не синтезе ввиду отсутствия сопровождения других изобразительных искусств.

Трёхметровый бронзовый монумент в центре Курортного бульвара Николая Мирликийского Чудотворца был отлит по проекту народного художника РФ, академика Российской академии художеств С. А. Щербакова в 2016 г. Появление образа святителя на курорте связывается с памятью о первом храме, названном его именем, в 1803 г. После восстановления разрушенного во времена советской власти храма в 2008 г. появилась идея сооружения и полноростовой фигуры святому. Безусловный профессионализм известного скульптора, создавшего множество памятников, был гарантией высокой художественной содержательности работы. В числе самых знаковых из последних работ Щербакова стал установленный на Боровицком холме у московского Кремля в 2016 г. равноапостольному князю Владимиру, гигантизм которого (по разным данным он составляет от 12 до 16 метров) казался избыточным. Кисловодскому памятнику предусматривалась роль общенародно значимого проекта города, хотя он значительно меньше размером — 3 м. Фигура Николая Чудотворца установлена на круглом трёхступенчатом постаменте, выполненном из черного гранита, в троичном числе ступеней которого можно соотнести символику трёх ипостасей Господа. В соответствии с иконографическим каноном Салават Щербаков представил его в епископском облачении благословляющим паству. Хотя строгая компактная композиция и фронтальная поза фигуры наиболее впечатляющи со своей лицевой стороны, скульптор смог и с других точек зрения передать величественную торжественность осанки, мягкий ритм и фактуру складок фелони, рясы. Убедительно выявлены в лике святого нравственная сила, мудрость, строгая сосредоточенность. Скульптор не ставил задачу «вписать» памятник в городскую среду: широкий Курортный бульвар представляет пёструю смесь архитектурных стилей: он помещён против экзотического фасада индо-сарацинского стиля Нарзанных ванн, рядом с которыми — в стиле конструктивизма — новые Октябрьские ванны. В 1950-х гг. на этом же месте были «прописаны» сменяющиеся скульптуры Сталина.

Очевидная художественная самодостаточность образа святителя Николая Мирликийского должна, видимо, по мысли автора, легализовать его связность с архитектурным окружением, подобно возникшей ситуации в Москве после появления монумента князя Владимира, пространственно не соотнесённого со сложившимся ансамблем среды.

В декабре 2018 г. в Кисловодске к 100-летию со дня рождения был открыт памятник писателю и правозащитнику, лауреату Нобелевской премии А. И. Солженицыну скульптора и художника З. К. Церетели. Одновременно с ним народный художник А. Н. Ковальчук установил ему памятник в Москве, решённый в реалистической манере. Неординарно мыслящий, озадачивающий зрителя неожиданными и неоднозначными интерпретациями образов, Зураб Церетели и здесь выдвинул удивительную концепцию памятника. Пятиметровая статуя Александра Исаевича помещена на улице Вокзальной в историческом центре Кисловодска недалеко от дома, в котором Солженицын вырос.

Вознесённая на четырёхугольный постамент, в нижней части расходящийся пирамидой, столпообразная скульптура предельно обобщена в пластической трактовке. Лицо писателя уподоблено схематичной маске, утрирующей его черты в гротескной манере. Автор словно самоустраняется от внятной эмоционально-психологической характеристики своего персонажа. Его уподобленное рясе, длиннополое одеяние буквально срывается в верхней части фигуры с телом, в нижней же части оно удлиняет её, уподобляясь колоколу-колонне. Это впечатление загадочности образа ещё более усиливается благодаря широко расставленным пальцам рук писателя, направленным друг к другу у груди. Церетели вспоминал, что, общаясь с писателем, он отмечал в его характере умение доносить речь с помощью рук — они становились у него участниками разговора. Раскрытые необычайно длинные пальцы писателя, как будто удерживают некий сгусток энергии между ними. Можно представить символику некоего ещё не воплотившегося, но ощущаемого в приближении образа-идеи в этом жесте рук — единственных действующих в фигуре писателя. На постаменте с четырёх сторон установлены свитки с цитатами из произведений Александра Солженицына, в числе которых — Молитва. Памятник лицевой стороной поставлен навстречу шоссе на улице Шаляпина на полукруглой площадке. И хотя за ним прямоугольная поляна, с двух сторон отгороженная от построек строем деревьев, памятник не проектировался в расчёте органичного включения в контекст городской среды или однородного ареала окружения. Его одиночество, отгороженность от происходящего вокруг личного действия подчёркнуто декларируется.

Скульпторы представленных памятников декларируют пересмотр привычных представлений о синтезе искусств, который перестаёт действовать. Отказываясь от режиссуры и организации архитектурно-пространственной среды вокруг них, они предъявляют их полностью самодостаточными объектами, которые, вероятно, сами будут впоследствии ставить задачи архитекторам и дизайнерам создания сценариев соответствующих ансамблевых решений зон окружения. Можно только предположить, что со временем такой независимый к окружению образ может быть переосмыслен в новых конфигурациях представления об ансамбле синтеза, не как соучастников взаимодействующих видов искусства, но и изолированных и замкнутых в себе соседствующих объектов со своей интригой и загадкой прочтения.

## Литература

1. *Ванслов, В. В.* Единое счастье — работа. Зураб Церетели / В. В. Ванслов // Третьяковская галерея. — Москва, 2006. — № 2 (11). — С. 100–103.
2. *Доронина, Л. Н.* Мастера русской скульптуры XVIII–XX веков: в 2 томах / Л. Н. Доронина. — Москва: Белый город, 2008. — Т. 2: Скульптура XX в.
3. *Котломанов, А. О.* Паблик-Арт: страницы истории. Современное русское искусство в общественном пространстве. Часть 1. Монументальная скульптура / А. О. Котломанов // Вестник СПбГУ. Сер. 15. — 2015. — Вып. 4. — С. 55–64.
4. *Рогачевский, В. М.* О монументальной скульптуре / В. М. Рогачевский. — Москва: Советский художник, 1962. — 40 с.
5. *Чегодаева, М. А.* Беззаконная комета Зураба Церетели / М. А. Чегодаева // Декоративное искусство. — Москва. — 2002. — № 3. — С. 8–24.
6. *Щербаков, С. А.* Монументальная скульптура / С. А. Щербаков. — Волгоград: Панорама, 2017. — 60 с.

УДК 72.01:711.4.01 (574-25)

**А. С. Наурызбаева**

Алматы, Казахстан

Казахская национальная академия искусств  
им. Темирбека Жургенова

## **СОВРЕМЕННЫЙ ОБЛИК ГОРОДСКОГО ИНТЕРЬЕРА (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА АЛМАТЫ)**

*В статье исследуется город Алматы (Казахстан), его современный облик, в трансформации которого участвуют разнообразные элементы архитектуры, культурные взаимосвязи, технологии и мировоззренческие аспекты общества. Исследователем, городское пространство рассматривается как полноценная, взаимозависимая структура, в которой существуют свои законы и перспективы развития. Архитектура зданий, сооружения, инженерная инфраструктура, малые архитектурные формы, зеленые насаждения, парки и паблик-арты образуют образ интерьера городской среды. По мнению автора статьи городская среда это, пространство с множеством объектов различного характерного назначения и различным обликом, где взаимодействие отдельно стоящей архитектуры между собой происходит благодаря внешнему облику строений, малым архитектурным формам, объектам паблик-арта, имеющимся зеленым насаждениям и объемам воздушных масс между объектами городской среды. В комплексе они направлены на формирование комфортных условий для жизни и деятельности людей, прибывающих в данном населенном пункте.*

**Ключевые слова:** современный город, облик среды, пространство, интерьер города, Алматы, паблик-арт

**Ainash S. Nauryzbayeva**

Almaty, Kazakhstan

Department of Design Temirbek Zhurgenov  
Kazakh national academy of arts

## **THE MODERN LOOK OF THE URBAN INTERIOR (ON THE EXAMPLE OF THE CITY OF ALMATY)**

*The scientific article examines the city of Almaty (Kazakhstan), its modern appearance, in the transformation of which various elements of architecture, cultural interrelationships, technologies and ideological aspects of society are involved. The researcher considers urban space as a full-fledged, interdependent structure, which has its own laws and development prospects. The architecture of buildings, structures, engineering infrastructure, MAFAS, green spaces, parks and public art form the image of the interior of the urban*

*environment. According to the author of the article, the urban environment is a space with many objects of various characteristic purposes and different appearance, where the interaction of free-standing architecture with each other occurs due to the appearance of buildings, small architectural forms, public art objects, available green spaces and volumes of air masses between objects of the urban environment. Together, they are aimed at creating comfortable conditions for the life and activities of people arriving in this locality.*

**Key words:** modern city, appearance of the environment, space, interior of the city, Almaty, public art

Современный город — это пространство с множеством объектов различного характерного назначения и различным обликом, где взаимодействие отдельно стоящей архитектуры между собой происходит благодаря внешнему облику строений, малым архитектурным формам, объектам паблик-арта, имеющимся зеленым насаждениям и объемам воздушных масс между объектами городской среды. В комплексе они направлены на формирование комфортных условий для жизни и деятельности людей, прибывающих в данном населенном пункте. В исследовании У Бинсяня городское пространство понимается как «общественное место, территория, регулируемая муниципальным правом порядком и подчинена государственному административно-территориальным законам» [1, с. 3]. Это указывает нам на то, что каждый город формируется под влиянием в первую очередь канонов местного порядка, которые задают стиль и принципы развития города.

Изучение облика интерьерного пространства города является актуальным и вызывает научный интерес тем, что структура среды мегаполисов всегда находится в трансформируемом состоянии. В качестве основного объекта для научного исследования взято пространство города Алматы — «культурной столицы» Республики Казахстан. По мнению исследователя «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» [4, с. 270]. Действительно, пространство города Алматы соединяет в себе дух прожитых лет и новые технологии, отражающиеся в архитектуре и дизайне.

Общий градостроительный комплекс южного мегаполиса состоит из сетчатого переплетения городских улиц и стратегически важных дорожных магистралей, узких скверов, небольших районных парков и площадей с объектами монументального искусства. Все это помогает обрести определенные черты характера городского интерьера. Именно это выступает в качестве первичного критерия в формировании современного облика городского интерьера.

В качестве основной цели исследования выдвигается поиск наиболее ценных аспектов художественно-пространственного взаимодействия ста-



ционных объектов городской среды и мобильных элементов паблик-арта. Таким образом, формируется методологический аппарат, который позволит осуществить разносторонний анализ современного городского интерьера.

Современное пространство сейчас — это, многослойный образ не только с точки зрения визуального облика, но и с точки зрения функционирования. Новый визуальный облик возникает не на пустом, открытом месте, а выстраивается в пространстве, порой бережно хранящем дух пройденной эпохи, исторической вехи. Культурная память среды иной раз не всегда идёт параллельно с исторической, но неразрывно связана с коллективной. К примеру, французский социолог М. Хальбвакс говоря о коллективной памяти писал, что «непрерывный ход мыслей, и в его непрерывности нет ничего искусственного, поскольку из прошлого такая память сохраняет только то, что еще живет или способно жить в сознании той группы, которая ее поддерживает ... История рассматривает каждый период как целое, во многом независимое от предыдущих эпох ... В непрерывном развитии коллективной памяти нет отчетливых разделительных черт, свойственных истории. А есть только неравномерные и неопределенные границы. Настоящее (понимание как некий период времени, интересующий нынешнее общество) не противопоставлено прошлому тем же образом, каким отличаются от друг друга два соседних исторических периода» [5, с. 44–45].

Подобное мнение раскрывает нам следующий элемент, входящий в состав городского портрета — коллективная или культурная память. В действительности более 65–70% архитектуры города Алматы — это дома XX в. В ней нашло сочетание историко-культурной ориентации в синтезе с классической ордерной системой и монументальной строгостью (ил. 1).

Строгость и линейность сохраняются в современном дизайне архитектуры Алматы. Глухие наружные стены сменяются открытыми элементами фасадов, оконные ряды приобретают ритмичность, материалы и цветовой диапазон внешней отделки практически не повторяются с соседними строениями поблизости. Технологии высотного строительства помогли построить микрорайоны в вертикальном направлении, объединив большое количество людей на достаточно небольшом по площади участке земли. Подобные объекты города демонстрируют уровень прогрессивности и открытости общества к инновациям, что уже считается положительным воздействием.

Изучая городское пространство необходимо помнить, что современные технико-технологические достижения входят в нашу жизнь повсеместно. Непрерывная активность людей в течении суток так или иначе оказывает влияние на поддержание этого темпа и в пространстве города. Так, ночная подсветка, неоновая реклама, голографические изображения на фасадах зданий вдоль главных магистралей трансформируются в сознании людей не как объект маркетинговый, но как повествовательный социокультурный



Ил. 1. Фото города Алматы (вид на улицу М. Козыбаева). Фото с сайта: <https://kzaif.kz/society>

посыл. Благодаря IT- и DIGITAL-технологиям отходит необходимость в профессиональном монументальном искусстве, как это было несколько десятилетий назад. Росписи стен и муралы, мозаики и рельефные граффито теряют актуальность в силу своих трудозатрат и стационарности. Тогда как каждый из нас понимает насколько сместился ракурс зрения современного человека. Смещение ушло в сторону динамики и активной смены изображения. Медийность из частных пользовательских интерфейсов прогрессировала в пространство города, заняв лидирующие позиции в формировании облика среды.

Актуальные тенденции, материалы и конструкции всегда находили отражения в объектах предметно-пространственного окружения города. Одной из проблемных сфер пространства Алматы является малое количество качественных по своей художественно-конструктивной форме малых архитектурных форм (МАФов) и ландшафтных элементов. Об их методах проектирования и способах влияния на формирование эстетически привлекательной и комфортной среды мы останавливаться в данной статье не будем. Лишь подчеркнем особую роль подобных форм в городском пространстве. Небольшие по форме элементы городской среды могут объединиться в большой объемно-стилистический комплекс и задавать ритм мегаполиса. Однако на сегодняшний день в общественных местах, которые выступают в роли первостепенных маркеров, знакомящих с городом и необходимы для прогулок и отдыха жителей города, где получают первые впечатления туристы, мы видим объекты паблик-арта.

Понимание термина public art и его сущности «возникло в середине XX века в американских правительственных программах. Сейчас мы



Ил. 2. А. К. Шалбаев. Современный паблик-арт. Городской фестиваль, приуроченный к Дню города Алматы 09–17 сентября 2023 г. Фото: А. К. Шалбаев

можем рассматривать его как альтернативу широко распространенной концепции декоративного и монументального искусства в Советском Союзе» [6, с. 16]. Этот вид искусства выступает противоположностью галерейному и музейному искусству. Он возникает на местах, где «неподготовленный зритель» не просто видит, но и взаимодействует со всеми художественно-образными символами и смыслами АРТ-объектов. Е. А. Карцева указывает, что паблик-арты «лишены исторического пафоса и воплощают в себе субъективный творческий замысел автора через художественно-эстетическое взаимодействие с городской средой, порой в самых неожиданных локациях» [3, с. 88].

Действительно, современный городской интерьер — это синтез различных искусств и эпох. Объекты паблик-арта все чаще становятся яркими декоративными элементами среды, которые задают стилистическую нотку. Именно в тематических, композиционных и конструктивных направленностях мы видим актуальные вопросы, обсуждаемые в обществе. Через призму изобразительных средств и графических символов художник доносит идеи своего времени.

Арт-полотна, выставленные в одном из городских скверов Алматы, приуроченные ко Дню города (09–17 сентября 2023 г.), стали на некоторое время элементами предметного наполнения общественной среды. Каждый художник попытался создать неповторимый образ, отражающий внутреннее переживание современного казахстанского социума (ил. 2). Подобный вид общественного искусства воспринимается исследователем как следующий элемент облика городского интерьера.

Пространство населенного пункта развивается под неустанным трудоемким процессом его жителей. Мировоззренческие и этнопсихологические устои социума трансформируют стороны жизнедеятельных процессов. Культурная философия начала XXI в., называемая философами «метамодернизмом» (термин предложен Тимотеусом Вермюленом и Робинот ван дер Аккером в 2010 г.) направлена на поддержание баланса во всем.

А. А. Гребенюк в одной из своих научных работ подчеркивает важность поддержания «системного равновесия», благодаря обществу и каждому человеку, «проявляющему вдумчивый, гражданский интерес к объективной оценке существующих проблем и переоценке лежащих в их основе структур, с целью достижения прогрессивных изменений» окружающего мира [2, с. 326–327].

Таким образом, научное изыскание дает возможность представить целостный образ городской среды в схематическом виде, где каждый вышеупомянутый аспект является неотъемлемой его частью и может активно влиять на его общий архитектурно-пространственный объем и культурно-эстетический настрой.

### Литература

1. *Бинсянь, У.* Паблик-арт как социокультурный феномен городской художественной среды / У. Бинсянь. — DOI: 10.7256/2454-0625.2023.6.40810; EDN: HDRCDB // Культура и искусство. — 2023. — № 6. — С. 1–15. — URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40810](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40810) (дата обращения: 16.02.2024).
2. *Гребенюк, А. А.* Культурно-исторический анализ переживаний человека эпохи метамодернизма / А. А. Гребенюк. — DOI: 10.26140/anip-2019-0801-0081// Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology. — 2019. — Т. 8, № 1(26). — С. 326–330.
3. *Карцева, Е. А.* Эволюция искусства в общественных пространствах: смена институциональных моделей / Е. А. Карцева. — DOI: 10.28995/22276165202148693 // Артикульт. — 2021. — № 4 (44). — С. 86–93.
4. *Наурызбаева, А. С.* Пластика художественного языка облика жилой архитектуры Алматы // Актуальные проблемы монументального искусства / под ред. Д. О. Антипиной, Р. А. Бахтиярова, С. Н. Крылова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2022. — С. 270–276.
5. *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа.* — Москва: НЛЮ, 2005. — 784 с.
6. *Kartseva, E. A.* Visual Image of the City and Urban Communication by Means of Public Art: Russian Experience. *Nauka Televideniya* / E. A. Kartseva. — <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-13-78>; <https://elibrary.ru/RJTXFK> // The Art and Science of Television. — 2023. — № 19 (1). — P. 13–78.

УДК 75.052:72 (476-25)

**М. И. Перковская**

Минск, Беларусь

Белорусская государственная академия искусств

## **СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ Г. МИНСКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.**

*В исследовании рассматривается взаимодействие белорусской архитектуры с монументальным искусством на примере города Минска. Анализируются сохранившиеся до наших дней наиболее значительные постройки, их концепции в плане соединения с монументальным искусством. Затрагиваются проблемы восстановления некоторых архитектурных комплексов. Изучаются проблемы, стоящие на данном этапе в связи с процессом перехода на современный этап развития архитектуры.*

**Ключевые слова:** белорусское монументальное искусство, А. Кищенко, БелЭкспо, театр Музкомедии, мозаика

**Marina I. Perkovskaya**

Minsk, Belarus

Belarusian State Academy of Arts

## **SYNTHESIS OF MONUMENTAL ART AND ARCHITECTURE OF THE CITY OF MINSK SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The study examines the interaction of Belarusian architecture with monumental art on the example of the city of Minsk. The most significant buildings that have survived to this day are analyzed, their concepts in terms of connection with monumental art. The problems of restoration of some architectural complexes are touched upon. The problems facing at this stage in connection with the process of transition to the modern state of architecture development are studied.*

**Keywords:** Belarusian monumental art, A. Kischenko, BelExpo, musical Comedy Theater, mosaic

Роль монументального искусства в архитектурном строительстве является неотъемлемой составной творческо-художественной практики. Синтез искусств предусматривает соединение архитектуры, монументальной живописи, скульптуры и дизайна. Результатом является создание высокого эмоционального воздействия, чем характеризуется каждое из этих искусств по отдельности.

Архитектура — структурная основа культуры каждого народа — отражает социальную сущность и материальное развитие той или иной общественной формации, отображает в застывшей форме взлеты человеческого

творчества в различные исторические эпохи. Архитектурное наследие, являясь неисчерпаемым источником творческой фантазии поколений, дает лучшие примеры совершенства композиционных решений и богатства форм. Выразительность архитектурного произведения обусловлена использованием различных композиционных приемов.

При создании объекта архитектор учитывает всю совокупность выразительных средств, законы композиции, тектонику, масштаб, пропорции, ритм, пластику, фактуру, цвет для создания высокого уровня эмоционального воздействия, в том числе и с помощью синтеза искусств.

Добившись выразительности художественного произведения, архитектор помещает его в среду с целью достижения гармонии функции и формы. Природно-ландшафтные условия оказывают значительное влияние на выбор застройки и благо-упорядочивание территории.

На образ белорусской архитектуры современного периода наложили отпечаток идеология Советского Союза, размах массового строительства недорогого и функционального жилья.

После распада СССР, получения республиками, входившими в состав Советского Союза, независимости отношения между государствами, претерпевают изменения. Но сотрудничество между Республикой Беларусь и Российской Федерацией в сфере искусства и культуры сохраняется, взгляды на этот вопрос остаются схожими и базируются на принципах близости и взаимообогащения культур. Усилия с обеих сторон направлены на расширение, углубление и обмен накопленными культурными достижениями.

Свой значимый вклад в развитие синтеза внесли белорусские архитекторы и монументалисты. На протяжении долгих лет они создавали фундаментальный пласт; результаты этой работы мы можем наблюдать в наше время.

Белорусское монументальное искусство — полноценный, сформировавшийся сегмент богатой культурной истории нашей страны. Развитие и расцвет оно получило в советский период. Объекты монументального искусства есть во всех крупных городах Беларуси, но самые крупные и интересные расположены в Минске. Сохранившиеся в нашей столице до наших дней произведения монументального искусства превратились в настоящее архитектурное наследие. В нынешнее время сотворить нечто подобное, да еще и в таких масштабах, вряд ли удастся.

Но не стоит забывать, как тяжело нам это далось. Окончание Великой Отечественной войны, послевоенный период, кропотливое восстановление и возведение новых застроек. Полностью разрушенный город заново начинает дышать. Долгое время новые объекты монументально-декоративного искусства не были востребованы. Но уже в 1950-е гг. возводится монумент Победы. Открытый в 1954 г. обелиск, является значимым монументальным комплексом, из серого гранита, обильно украшенный большими бронзовыми горельефами на тематику войны, созданными лучшими скульпторами А. Глебовым, С. Селихановым, З. Азгуром, А. Бембелем.

Белорусские мастера монументальной живописи начинают расширять палитру материалов для художественных решений своих работ. Начинают появляться росписи на потолках в большом вестибюле и ёлочном зале Минского ГЮЗа, выполненные в технике темперной росписи по левкасу. Авторы: И. Ахремчик и И. Давидович.

В 1960-х гг. открывается отделение монументально-декоративного искусства художественного факультета Белорусского государственного театрально-художественного института. В то же время заканчивается эпоха чрезмерного украшательства архитектуры, так называемого «сталинского ампира», и художники-монументалисты начинают искать новые формы работы.

Во времена СССР основная задача творчества заключалась не только в том, чтобы глаз советского жителя наслаждался, но и выполнять функцию рупора режима. Величественные произведения оказывали сильное воздействие на смотрящего. Сейчас, когда советское прошлое уже осталось позади, мы можем наслаждаться постсоветским искусством в целях творческого просвещения. Но, к сожалению, за ненадобностью многие такие объекты безвозвратно исчезли.

Интерес в плане художественно-стилистической выразительности представляет комплекс жилых районов застройки «Зеленый Луг». Сама застройка началась еще в 1960-е гг. и продолжает расширяться в настоящее время. Архитектурно-планировочная система микрорайонов основана на максимальном использовании природного рельефа и окружающих лесных массивов.

Ближе к 1970-м гг. осуществляется застройка жилого района «Восток». Архитектурная застройка является своеобразными «Восточными воротами» в город со стороны Национального аэропорта, ее можно сравнить с триумфальными башнями на Привокзальной площади.

Мозаичные панно — неотъемлемая часть архитектуры этого района. С течением времени объекты теряют свой привлекательный вид, но кое-где они все-таки остались. Можно назвать крупнейший проект народного художника Беларуси Александра Кищенко — мозаичное панно «Октябрь», расположенное на Юбилейной площади Минска. Смело, броско, грандиозно. Также его мозаичное панно начала 1970-х «Беларусь партизанская». Это масштабное изображение было выложено смальтой на боковых стенах гостиницы «Турист». Военная тематика была выбрана исходя из местоположения здания, которое располагается на Партизанском проспекте. Время не щадило, и панно начало разрушаться. В 2014 г. мозаика настолько осыпалась, что потерялся весь сюжет работы. Аварийное состояние требовало реконструкции. По архивным снимкам началось восстановление мозаики. Ручной набор каждой детали, для полноценного изображения занял долгое время. Подобную смальту, которую использовал автор нашли в Санкт-Петербурге. Ее качество было выше, поэтому разница в нюансах цвета была минимальная.

Своего рода жемчужины минских архитектурных сооружений — мозаичные панно, расположенные на лицевых частях зданий, считаются сокровищем архитектуры на территории стран постсоветского пространства. С течением времени многие объекты теряют свой привлекательный вид, но на некоторых зданиях они все-таки остались в прекрасном обличии. Четыре панно: «Город-воин», «Город-строитель», «Город науки» и «Город культуры», — расположены на торцах высотных жилых домов по проспекту Независимости в Минске (микрорайон «Восток»), напротив Национальной библиотеки.

Автор всех четырех панно — уже нам известный белорусский художник-монументалист А. Кищенко. В центре мозаичного панно «Город искусства» по осевой линии изображена фигура Матери, которая словно направляет в жизнь мальчика-подростка. Ниже, по горизонтали, находятся изображения фольклорного ансамбля и фигур, которые олицетворяют различные виды искусства. В надцокольном круге мозаики, в меньшем масштабе, находится изображение гусяра, над ним — изображение рук как символ созидания. Ценность ансамбля еще и в том, что он создан в условиях конвейерного панельного домостроения, когда не допускались так называемые «излишества» и «украшательства».

Созданные в 1970-х гг. яркие мозаичные полотна сочетают разноцветные арки-радуги с кругами и медальонами, в которых Кищенко расположил множество сюжетов на темы истории, культуры, науки Беларуси. Сегодня ансамбль вместе с библиотекой — своеобразная визитная карточка страны.

Ярчайший пример синтеза архитектуры и монументального искусства — барельеф в самом центре столицы, через который проезжают сотни человек ежедневно. Все на столько к нему привыкли, что, пробегая мимо в суете, не обращают внимания на важнейшее содержание и ценность объекта. Само здание было построено в 1970-х, архитектура была новаторской для того времени. Сам сюжет рисовал марш прав и свобод человека. Сложно поверить, но название своему детищу скульптор дал «Солидарность», своего рода пророчество в будущее.

Новый этап в архитектуре Беларуси начался в 1980-е гг., он выделился как период взросления новых поколений и перспективных предложений в искусстве, повешения художественно-эстетических качеств произведений искусства.

В это время начинает свое существование постройка такого объекта как театр Музкомедии в Минске. По сравнению с другими объектами, она сильно выделяется на фоне советского модернизма. Сооружение имеет нестандартную планировку. На фасаде при входе в театр установлены пять скульптур из ковanej меди — музы, которые олицетворяют разные виды искусств. Композиция представляет собой консоль, сдвинутую от фасада здания. Конечная стилистика совместила в себе экспрессионизм и брутализм с элементами оригинального модернистского решения.



Еще одним ярким примером новой архитектуры можно считать выставочный комплекс «БелЭкспо», расположенный в столице. Архитекторы придумали уникальную для того времени конструкцию, включающую систему перекрытий. Крыша здания покрыта изогнутой монолитной кровлей, созданной с помощью вантовых конструкций, такая система помогла не использовать колонны при реализации объекта.

Начало 1990-х гг. характеризуется активизацией движения «За возрождение культурного наследия». Начинает возрастать интерес к народной и профессиональной культурам, зодчие обращаются к историческим и национальным чертам белорусской архитектуры. Причиной использования исторических элементов в постройках является отсутствие сегодня нужного эмоционального содержания, который был характерным знаком прошлых столетий. В этот период новых объектов не появилось, но наблюдалась активность в области реконструкций, восстановления архитектурных объектов прошлого.

### **Заключение**

Основной задачей статьи являлось дать научно-обоснованную общую оценку формированию синтеза архитектуры города Минска и монументального искусства второй половине XX в. По результатам исследования выявлено, что в архитектурной среде города Минска художественная выразительность произведений монументального искусства гармонично сочеталась с пропорциональными соотношениями масштабов, ритмов и отдельных элементов конструкций и форм зодчества. Синтез являлся основным творческим инструментом для художественной организации городской среды в жилых районах, парках, на улицах и площадях.

Среди основных предпосылок для дальнейшего развития следует назвать следующие факторы: усовершенствование строительной индустрии, подготовка высококвалифицированных специалистов, создание материально оснащенной базы художественно-производственных комбинатов, решение вопросов планомерного финансирования работ монументального искусства. Речь идет о создании высокохудожественных произведений монументального искусства, которые могли бы не только украсить города и села, но и придать им черты национальной неповторимости.

### **Литература**

1. *Валериус, С. С.* Монументальная живопись: современные проблемы / С. С. Валериус. — Москва: Искусство, 1979.
2. *Дорожнин, Ю. Г.* Городецкая роспись / Ю. Г. Дорожнин. — Москва: ил, 2012.
3. *Захарина, Ю. Ю.* Художественное обличие Белорусской архитектуры 70–90-х гг.: монография / Ю. Ю. Захарина. — Минск: БДПУ, 2004. — 143 с.
4. *Актуальные проблемы архитектуры и строительства в работах молодых специалистов* / Н. П. Шепелев [и др.]. — Москва: Стройиздат, 1979. — 144 с.

5. *Кулагин, А. Н.* Католические храмы Беларуси /А. Н. Кулагин. — Минск, 2008. — 487 с.: ил.
6. *История Белорусского искусства*: в 6 томах / гл. ред. С. В. Марцелев. — Минск, 1987 —.... — Т. 6: 1960 — середина 1980-х гг.
7. *Архитектура Беларуси*: энциклопедия / редкол. А. А. Войнов [и др.]. — Минск, 1993. — 620 с.
8. *Борисовский, Г. Б.* Эстетика и стандарт / Г. Б. Борисовский. — Москва: Изд-во стандартов, 1989. — 191 с.
9. *Булгаков, А. М.* Строительство плоскостных спортивных сооружений / А. М. Булгаков. — Москва: Стройиздат, 1981. — 135 с.
10. *Иконников, А. В.* Искусство, среда, время: эстет. орг. гор. среды / А. В. Иконников. — Москва: Сов. художник, 1985. — 334 с.

*Научный руководитель*: заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств, доктор искусствоведения, доцент Я. Ю. Ленсу.

УДК 75.052:738.5:711.4.01 (540)

**Макаранд Кешав Джоши**

Нави-Мумбаи, Индия

Академия художеств сэра Джамсетджи Джиджибхоя  
Санскритский университет Кавикулагуру Калидас

## **МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ НА ЗДАНИЯХ И СООРУЖЕНИЯХ ОБЩЕСТВЕННОГО ТРАНСПОРТА В НАВИ-МУМБАИ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ**

*В статье проводится анализ монументального искусства сравнительно молодого города — Нави-Мумбаи, в котором скульптуры, фрески, настенные росписи создаются как с целью благоустройства города, так и реализации политики правительства, популяризации искусства в городе и демонстрации культурного разнообразия и традиций местных сообществ, а также новых поселенцев. Отмечается, что — основные места размещения монументального искусства — это сооружения общественного транспорта, такие как: вокзалы, станции, опоры дорожных мостов, ограждающие стены жилых домов. Темы, к которым обращаются художники: природа и фауна Индии, защита окружающей среды, национальные мотивы и т. д. В заключении статьи автор отмечает, что монументальное искусство, развитие которого поддерживается руководством города, представляет Нави-Мумбаи как «город фламинго», «Кибер-город», «город XXI в.».*

**Ключевые слова:** Нави-Мумбаи, монументальное искусство Индии, мозаика Нави-Мумбаи, мозаика индии, настенные росписи Нави-Мумбаи

**Makarand Joshi**

Navi Mumbai, India

Sir J. J. School of art, Mumbai

Kavi Kulaguru Kalidas Sanskrit University, Nagpur India

## **MONUMENTAL PAINTING AS A MEANS OF THE SPATIAL ENVIRONMENT ORGANISATION IN PUBLIC TRANSPORT BUILDINGS AND STRUCTURES IN NAVI MUMBAI**

*Navi Mumbai is a planned modern city on the western coast of India. Monumental art has largely contributed to its charm and the city still has a huge potential for it. Monumental art adds vibrancy and creativity to the cityscape. The presence of monumental art was first realised when the train service commenced in 1991. The monumental art has come a long way for the last 31 years. It has been utilised for beautifying the city, for implementing the policies of government, to promote art in the city and*

*to display the cultural diversity and tradition of the local communities as well as the new settlers. The monumental art in the city comprises of 2-dimensional pictures, 3-dimensional sculptures and buildings along with specially designed residential, recreational and public transport facilities and building complexes. Mosaics, paintings on wall, on the columns of fly-over bridges, fencing walls of the residential houses. Mosaics in train stations have remained intact for 30 years while some wall paintings have been on the wall only for 2 years. Sculptures became a part of city monumental art for about 28 years. Monumental art truly represents Navi Mumbai as a Flamingo city, Cyber city, City of the 21<sup>st</sup> century. It has proved to be a creative tool to promote itself. In the train stations the murals and mosaics serve as a creative relief to the eyes or the working class while on the other hand the paintings on walls as long as a few kilometres makes the city lively. Public art caters to everybody in the city at their location of work. Famous themes for the monumental art in city are human figures in traditional attire, coconut trees and sky, floral stylized motifs, works inspired by international artists. Environment protection, local flora and fauna etc. It complements the modern design buildings in the city. Monumental art is formally promoted by the local government and administration in Navi Mumbai.*

**Keywords:** planned city of Navi Mumbai, monumental art to promote city with multiple facets, monumental art to propagate government policies, encouragement to art by local administration

Monumental art utilised intentionally to appreciate art at public places in a planned and modern city of Navi Mumbai. The modern and a planned city of Navi Mumbai showcases its rich diverse culture and connection with both the science and traditions through the monumental art created in the entire city at various places. This form of art is strategically situated at the places and buildings spread over the entire city where a large number of people visit regularly on daily basis such as the squares, the train stations, the flyover walls and pillars, the parks and compound walls of residential buildings.

### **The role of ideology in monumental art**

Monumental art utilised to promote the political policies and civilizational ideology as well as the connection of human beings with the environment. The central Indian government introduced a policy named; SWACHH BHARAT ABHIYAN' (Clean India Mission) in 2014 under which many cities in India compete each other for the cleanliness indices. Monumental art was utilised an extremely large scale throughout the entire country for spreading the message of this policy. With this action of policy decision, the monumental art officially became the main stream form of creative expression in the entire country. India has an extremely rich culture of sculptures and architecture traditionally however this policy made it possible to add an additional dimension of painting as a form of monumental art.



Fig. 1. Outer wall of the flyover outside Rabale train station, Navi Mumbai, exterior paint. 2022

Monumental Art as a means to connect the new generation to the cultural diversity of the nation.

— main issues, trends and prospects for the monumental art development: although the material cost of painting is a bit higher but with the central government and the local governance entities supporting the monumental art made it possible to promote this type of art from 2014 onwards at the national level at a huge scale.

— modern concepts of monumental art in the urban cultural space:

1) Using monumental art to harmoniously and aesthetically promote city also with the concept of promoting the city to the visitors as well as its own residents.: In the modern age of digitalization, the modern generation uses monumental art in their photographs, selfies and videos to create vlogs to be uploaded to their social media accounts thus they not only form a lasting bond with the city emotionally but they also create a visual documentation of the city as the city of Navi Mumbai grows every year by including many public and private buildings and infrastructure related facilities within itself.

**The monumental art is depicted at the following places:**

1) Public transport stations: interior and exterior of train stations: Monumental art in the form of both the mosaics and paintings is depicted on the interior as well as the exterior walls of the local train stations. It is exclusively on wall and on no other area of these buildings.

2) On the huge columns of the fly over bridges: Paintings done using wall paints and spray paints is done on huge column with the dimensions of 15 feet (height) X 6 feet (width)

3) On the fencing wall of the train tracks.

4) Public places like parks and fencing of the residential building complexes.



Fig. 2. Columns of the flyover at A busy elevated road junction in Turbhe, Navi Mumbai exterior paint. 2021



Fig. 3. The eastern side entrance to Airoli suburban train station, Navi Mumbai. Mosaic. Ceramic tiles, 2015

Navi Mumbai is a city of modern era. It was planned in 1970s and was built in 1980s. It is a planned city. It is known by many names and how the monumental art has successfully done justice to its various names and its image in the minds of public can be explained as follows:

1) Planned city: The local short distance train tracks and stations for civilian and cargo use are strategically positioned at the imaginary middle line of the planned city to get the maximum output of the public transfer which also makes it sensible to present monumental art on both the sides: Industrial area and the residential area of the city. The monumental art is visible on both the residential and the industrial parts of the city.



Fig. 4. Side wall of a flyover enroute Koparkhairane, Navi Mumbai. exterior paint. 2019



Fig. 5. Staircase leading to the platform of Koparkhairane train station. Navi Mumbai. Mosaic, ceramic tiles. 2012

2) City of the 21<sup>st</sup> century: It is a city populated by almost all states in India and a few people from foreign origin. This adds to the versatility of topics and shapes depicted in the monumental art when at many locations the 2-dimensional images of life cycle of a butterfly and wildlife flaunt their beauty against the real 3-dimensional background of Information technology company buildings and sky scraper residential buildings.



Fig. 6. East side entrance of Ghansoli suburban train station, Navi Mumbai.  
Exterior paints 2021



Fig. 7. Mural wall of Ghansoli suburban train station, Navi Mumbai Exterior paints 2022

3) Flamingo city: Flamingos are migratory birds visiting the city of Navi Mumbai which is reflected at many places in monumental art within the city. Flamingos are depicted in paints, tiles, metal etc.

4) Cyber city: Monumental art provides a touch of vibrancy, colour and imagination to the excessive modern structures.

5) Coastal city: The monumental city depicts images of fish.

6) Encouragement to art by local administration.

### **The role of monumental art in the city of Navi Mumbai**

1) To cater to imagination of the visitors and viewers through images which motivates them to explore the city further.

2) Connecting the viewers to the city emotionally through visual art.

3) To reduce the mechanical overdose of the urban buildings and landscapes.



УДК 730:75.052 (=111) Oldenburg

**П. М. Ткаченко**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**И. Л. Зорина**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ КЛАСА ОЛЬДЕНБУРГА И КУСЬЕ ВАН БРЮГГЕН**

*В статье рассматривается творчество Класа Ольденбурга, выдающегося представителя поп-арта и автора монументальных объектов, доминирующих в общественных пространствах по всему миру. Многие из них сделаны совместно с его женой, голландской художницей Кусье ван Брюгген, благодаря которой работы Ольденбурга становились все более смелыми и масштабными. Скульптуры Класа Ольденбурга и Кусье ванн Брюгген являются попыткой демократизировать искусство. Узнаваемость объектов, яркий цвет, огромный масштаб, легкость восприятия и привлекательность для зрителя повлияли на поколение скульпторов, таких как Джефф Кунс и Дэмиен Херст.*

**Ключевые слова:** монументальная скульптура, поп-арт, предметы быта, масштаб

**Polina M. Tkachenko**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

**Irena L. Zorina**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

## **MONUMENTAL SCULPTURES BY CLAES OLDENBURG AND COOSJE VAN BRUGGEN**

*This article examines the work of Claes Oldenburg, a prominent exponent of Pop Art and author of monumental objects that dominate public spaces around the world. Many of these were made in collaboration with his wife, the Dutch artist Kusje van Bruggen, who made Oldenburg's work increasingly bold and large-scale. The sculptures of Claes Oldenburg and Cusje van Bruggen are an attempt to democratize art. The objects' recognizability, vivid color, enormous*

*scale, ease of perception and appeal to the viewer influenced a generation of sculptors such as Jeff Koons and Damien Hirst.*

**Keywords:** monumental sculpture, pop art, everyday objects, scale

Статья посвящена памяти американского скульптора, классика поп-арта Класа Ольденбурга, скончавшегося 18 июля 2022 г.

Один из пионеров британского поп-арта Эдуардо Паолоцци говорил, что искусство должно быть демократичным и доступным, так чтобы человек мог «столкнуться» с ним по дороге на работу или ожидая поезд в метро [3]. Монументальные скульптуры Класа Ольденбурга и его супруги Кузье ван Брюгген изображают обыденные вещи в гигантском масштабе, что характерно для произведений поп-арта или комикса. Они устраняют психологическую дистанцию, свойственную восприятию произведений искусства и заставляют нас вступить в более прямую и непосредственную связь со скульптурой.

Клас Ольденбург (*Claes Oldenburg*) является пионером поп-арта и экологического искусства, автором монументальных объектов, которые украшают общественные места по всему миру. В основном это такие предметы ежедневного потребления как мороженое, гамбургеры, спички и т. п. Они в его творчестве превращаются в скульптуры, легко поддающиеся описанию, но сложные по своей дизайнерской концепции. Характерные для популярного в 1960-е гг. стиля поп-арт ирония, игра, использование ярких цветов, неформальное представление о скульптуре и использование бытовых объектов, типичных для массовой культуры, характеризует различные проекты Класа Олденбурга и Кузье ван Брюгген.

Клас Олденбург был сыном шведского дипломата и с 1936 г. жил в США. В 1950-е гг. Ольденбург начал переосмысливать самые банальные действия и вещи вместе с теми художниками, которые впоследствии стали классиками поп-музыки и создателями нового художественного языка, у которого еще не было определения. Начиная с 1960 г., на таких выставках, как «Новые реалисты» в галерее Сиднея Джениса в 1962 г., «Американский супермаркет» в галерее Бьянкини в 1964 г., в Американском павильоне на Венецианской биеннале 1964 г. и на биеннале в Сан-Паулу 1967 г. он наряду с Уорхолом, Раушенбергом и Лихтенштейном представлял свои произведения, которые вносили существенный вклад в развитие скульптуры поп-арта. Критики предлагали различные определения направлений, которые представляют его ранние работы: поп-экспрессионизм, инсталляционное искусство и «реквизит и декорации хеппинингов». Клас Ольденбург так сформулировал свою художественную позицию: «Я за искусство, которое не сидит на своей заднице в музее, а делает что-то другое. Я за искусство, которое вырастает и не подозревает о том, что оно — искусство... Я за искусство, которое смешано с повседневной чепухой и все же поднимается наверх... Я за искусство,

развертывающееся, как карта, которое вы можете сжать, как руку своей подружки, или даже поцеловать» [1, с. 64].

В 1960 г. появляется первое радикальное творческое высказывание Ольденбурга — «Улица», а в 1961 г. в Нижнем Ист-Сайде Манхэттена он открывает студию-инсталляцию «Магазин», где выставляет и продает скульптуры, в которых самые привычные потребительские товары были представлены в виде раскрашенных объектов, имитирующих копию типового американского магазина. Художник тем самым как бы предполагает полную преемственность между вещами и искусством, позволяя осмыслить его иронические, новаторские, пронизанные антикапиталистическим духом художественные произведения как своего рода индустриальное соревнование в духе эстетики Дада с отходами общества потребления. В 1965–1977 гг. Ольденбург создал один из своих поп-шедевров: «Музей мыши». Это небольшой павильон, план которого напоминает голову Микки-Мауса. В нем все предметы и их копии выставлены в музейных витринах и напоминают археологический музей. Инструменты, электроприборы, муляжи еды составляют настоящее торжество пластика и китча и являются своеобразным выражением экономического бума, ярким представлением капитализма и американской культуры в целом.

Также Клас Олденбург создавал «мягкие» скульптуры (ил. 1). Уникальность этих проектов заключается не только в формальном вдохновении, связанном с предметами или в его пластическом и выразительном видении: они также поражают применением в скульптуре мягких материалов, таких как ткань и резина, и новых технологий. Можно вспомнить Марселя Дюшана (*Marcel Duchamp*, 1887–1968), который использовал в своих работах стеллаж для бутылок и перевернутый писсуар [2], а также стекающие вниз циферблаты Сальвадора Дали, сюрреалистический подход, где жесткое становится мягким, а маленькое большим. Такие известные арт-объекты, как пишущая машинка («*Soft Typewriter*») (1963), унитаз («*Soft Toilets*») или гигантский мягкий вентилятор «*Giant Soft Fan*» (1966–1967) опровергают традиционные свойства скульптуры, такие как жесткость и наличие постамента, они вызывают улыбку и наделены индивидуальностью.

В 1971 г. в Амстердаме Олденбург знакомится с Кусье ван Брюгген, помощником куратора в музее Стеделийк [4]. Заключение брака в 1977 г. Клас Ольденбург и Кусье ван Брюгген начинают работать вместе. Итало Кальвино описывает их творческую работу как «единство противоположностей». По словам самой Кусье ван Брюгген «совместная работа предполагает почти полное понимание другого, что невозможно в любом случае, поэтому вместо этого мы выбираем единство противоположностей» [5]. Тем не менее, это была в полной мере совместная работа. Кусье ван Брюгген также занималась цветовым решением и изготовлением работ.

Клас Ольденбург и ван Брюгген создали более 40 монументальных скульптур, изображающих предметы быта: ложку с вишенкой, рожок



Ил. 1. Клас Олденбург. Мягкий унитаз. Дерево, винил, плексиглаз, проволока; 144,9 × 70,2 × 71,3, 1966



Ил. 2. Клас Олденбург и Кузье ван Брюгген. Прищепка для белья. Филадельфия, h — 20 м, 1976

мороженого на краю здания, волан для бадминтона, которые завоевали общественные пространства по всему миру. Их первой монументальной скульптурой стала созданная в 1976 г. «Бельевая прищепка» (ил. 2), увеличенная до огромных размеров, ее высота более двенадцати метров. Монумент расположен на Центральной площади Филадельфии. Металлическая «пружина» бельевой прищепки напоминает цифры 76, в честь двухсотлетнего юбилея Соединенных Штатов [6]. Эта скульптура выражает мысль Мендини о том, что «все уже существует и становится материалом для новых образов». В эпоху, когда эфемерное и преходящее имеет большее значение, чем определенное и рациональное, новое монументальное искусство — это перепроектирование и украшение.

Памятник «Иголка, нить и узел» (1999) — еще один интересный пример превращения банальных предметов в искусство. Он установлен в Милане и представляет собой идею трансформации общественного пространства, которое больше не является жестко predetermined, но может использоваться свободно и неконформистски. Игла сшивает две части пространства, что приобретает большое значение из-за внушительных размеров скульптуры. Архитектор Гаэ Ауленти (итал. *Gae Aulenti*), ответственный

за придание новой жизни площади Кодорна показал Олденбургу и его жене место, где должна была быть установлена скульптура, и в тот же вечер они подготовили идею монумента в виде акварельного наброска. Италия и Милан известны как центр модной и швейной индустрии, что послужило концептуальной идеей памятника. Скульптура выполнена в виде уходящей в землю большой стальной иглы с красочной нитью, три цвета которой — красный, желтый и зеленый символизируют схему веток метро Милана. Конец нити вновь появляется из земли на расстоянии нескольких метров, в виде узла, выходящего из водоема.

Центральным элементом сада скульптур Центра искусств Уокера американского города Миннеаполиса (*Minneapolis*), безусловно, является скульптура Класа Ольденбурга и Кузье Ван Брюген «Ложечный мост и вишня», созданная в 1988 г. На сегодняшний день она считается самой большой скульптурой в мире. Скульптура имеет высоту около тридцати футов (15 м), вес скульптуры более 2,5 тонн. Скульптура выполняет функцию моста в небольшом пруду, а красная вишенка служит необычным фонтаном.

Монументальные произведения Класа Ольденбурга и Кузье Ван Брюген не имеют классического пьедестала и являются частью общественного пространства. Таким образом, они становятся гораздо ближе к зрителям, взаимодействуют с ними. Интересен проект входа в рекламное агентство «*Chiat/Day*» в Лос-Анджелесе, выполненный Олденбургом под названием «Гигантский бинокль» (1991). Офисное здание *Binoculars building* спроектировано знаменитым архитектором Фрэнком Гери (*Frank Gehry*) для рекламы компании *Chiat/Day*. Комплекс зданий состоит из трех частей: белый корабль, здание, напоминающее коричневый абстрактный лес и бинокль, связывающий обе части. В плане первоначального строительства бинокля не было, он появился случайно. При обсуждении проекта Фрэнк Гери разместил бинокль в макете строительного сооружения, так как его размер соответствовал масштабу зданий. Гигантское здание-скульптура с биноклем закрывает как автомобильный, так и пешеходный вход, вход в гараж находится между двумя телескопами бинокля.

К числу значительных работ Олденбурга также относятся «Воланы». Эти скульптуры созданы в 1994 г. для музея искусств Нельсона-Аткинсона в Канзас-Сити, штат Миссури. Олденбург разместил на огромном газоне территории музея 4 гигантских воланчика, каждый из которых имеет высоту 5,5 метров. Для того, чтобы создать оригинальную скульптуру в Норвежском парке скульптур «*Kistefos*» (2009), художники разместили по склону канцелярские кнопки. Зритель видит скатывающиеся с холма, огромные объекты. Вследствие использования такого приема у нас сразу же возникает эффект удивления, но вскоре после этого наш глаз уже привыкает к их присутствию и не может не уловить идеальное соответствие склона холма и скульптур, создающих атмосферу, напоминающую некую метафизическую картину.

Любое монументальное искусство, особенно если оно является контрастом с окружающей архитектурой, вызывает споры и неоднозначные оценки. Многие такие работы вызывают горячий энтузиазм и столь же яростную критику. Крупномасштабные уличные скульптуры Класа Ольденбурга и Кузье Ван Брюген вызывают настоящую эмоциональную реакцию, далекую от нашего восприятия обычных предметов, которые они напоминают. Работы дуэта художников Ольденбурга и ван Брюгген полны юмористической иронии. Они увеличивают обычные, повседневные объекты. Помещая их в общественные места, превращая их в искусство, художники заставляют зрителей по-новому увидеть окружающую их среду. Скульптуры гармонично вписываются в городскую среду, при этом их присутствие на площадях и в парках достаточно убедительно. Гигантские монументы имеют выразительную форму, а уместность самих объектов в этой среде сейчас уже не вызывает у нас никаких сомнений.

В настоящее время оригинальные произведения Класа Ольденбурга и Кузье Ван Брюген подвергаются переоценке с точки зрения их значения для становления и развития американского поп-арта. Скульптуры Ольденбурга и ван Брюггена являются ориентиром в городском ландшафте, благодаря их совместному творчеству, мы можем видеть захватывающие работы, способные обогатить с помощью игрового, но впечатляющего художественного знака сложную городскую ткань. Работы Ольденбурга оживляют городскую среду и придают ей более сильную индивидуальность, сыграв, в том числе, большую роль в развитии современной скульптуры.

#### Литература

1. *Борзова, Е. П.* История мировой культуры / Е. П. Борзова. — Санкт-Петербург: Лань, 2002. — 672 с.
2. *Кро, К.* Марсель Дюшан / Каролин Кро. — Москва: Ад Маргинем, 2016. — 208 с.
3. *Collins, J.* Sculpture Today / Judith Collins. — London: 2014. — 484 с.
4. *Молдан, Т.* Общая история Класа Ольденбурга и Кузье ван Брюгген // Ocula: [электронный журнал]. — Нью-Йорк, 2021. — 17 марта. — URL: <https://ocula.com/magazine/insights/claes-oldenburg-coosje-van-bruggen-shared-history/> (дата обращения: 06.02.2024).
5. *Клас Ольденбург и Кузье ванн Брюгген:* [официальный сайт]. — URL: <http://oldenburgvanbruggen.com/> (дата обращения: 06.02.2024).
6. *Claes Oldenburg* // The Art story: [сайт]. — URL: <https://www.theartstory.org/artist/oldenburg-claes/> (дата обращения: 06.02.2024).

УДК 7.017.2: [730:628.9]:7.071.1 (=134.2) Roig

**Ю. Н. Ветрова**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**П. М. Ткаченко**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский Политехнический университет  
Петра Великого

## **СВЕТОВЫЕ СКУЛЬПТУРЫ БЕРНАРДИ РОИГА (BERNARDÌ ROIG)**

*В статье рассматривается творчество Бернарди Роига (р. 1965 г.), одного из крупнейших современных испанских скульпторов последних двадцати пяти лет. Бернарди Роиг — мультимедийный художник, создающий скульптуры, инсталляции, рисунки, фотографии и видео, работы которого были показаны на многих международных выставках и включены в коллекции музеев по всему миру. С помощью люминесцентных ламп он создает световые скульптуры, используя свет как метафору: свет притягивает и обволакивает персонажей Роига, ослепляя их. Скульптуры мастера имеют символическое значение, они представляют собой изнуряющую усталость человеческого существования под тяжестью, уродством и темпом настоящего времени.*

**Ключевые слова:** скульптура, свет, люминисцентные лампы, человеческая фигура, конфликт

**Yulia N. Vetrova**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

**Polina M. Tkachenko**

Saint Petersburg, Russia  
Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

## **LIGHT SCULPTURES BY BERNARDÌ ROIG**

*This article examines the work of Bernardi Roig (b. 1965), one of the most important contemporary Spanish sculptors of the last twenty-five years. Bernardi Roig is a multimedia artist who creates sculptures, installations, drawings, photographs and videos, whose work has been shown in many international exhibitions and included in the collections of museums around the world. Using fluorescent lamps, he creates light sculptures using light as a metaphor: the light attracts and envelops Roig's characters, dazzling them. The master's*

*sculptures have a symbolic meaning; they represent the exhaustion of human existence under the weight, ugliness and pace of the present.*

**Keywords:** sculpture, light, fluorescent lights, human figure, conflict

Бернарди Роиг — один из крупнейших современных испанских скульпторов. Он родился в городе Пальма-де-Майорка в 1965 г. и в настоящее время живет и работает между Мадридом и Биниссалемом (муниципалитет в Испании, находится на острове Майорка). О том, как он учился, известно немного, его творческая биография начиналась с рисунков, но сейчас он более известен как скульптор, автор фото- и видеоарта, инсталляций. Правда, сам Бернарди Роиг полагает, что неверно считать его произведения скульптурами, он настаивает на том, что создает живописные сцены или среды. В 1995 г., когда ему исполнилось 30 лет, он был удостоен официальной премии «XXI Международного биеннале Графического искусства» в Любляне (Словения). Позднее, в 1997 г., ему была вручена премия *Premio Especial Pilar Juncosa y Sotheby's* от «Фонда Пилар и Хуана Миро» из Пальмы де Майорка.

Его работы включены в постоянные коллекции, среди которых Музей современного искусства в Вероне (Италия), Фонд Людвиг в Гаване (Куба), Музей Рейны Софии в Мадриде (Испания), Музей искусств Сайкаде в Кагаве (Япония), Фонд *La Caixa*, Барселона, Фонд Пилар и Жоана Миро, Майорки, Атлантический центр современного искусства (СААМ), Испания и мн. др. По всему миру также можно увидеть его скульптуры во время многочисленных выставок [1].

Его работы отличает соединение различных техник (рисунок, скульптура, живопись, фотография, коллаж, видео, источники света). Бернарди Роиг использует многоматериальность — течение, целью которого является разрыв с концепцией искусства как творения, замкнутого на самом себе. В то время как свет символически представляет знание, Бернарди Роиг использует в своих скульптурах интенсивные, ослепляющие лучи света, как бы вызывая размышления об интенсивности воздействия средств массовой информации в современном обществе, где люди теряют способность отличать правду от вымысла. Персонажей скульптур Роига, сравнивают с мотыльками, летящими к свету, и затем почти ослепленными его лучами.

Бернарди Роиг увлечен философией символизма и его работы в целом вдохновлены вечными темами, связанными с экзистенциальной двойственностью: жизни и смерти, боли и удовольствия, божественного и обыденного, слепоты и просветления, отсутствия и присутствия, памяти и забвения, ловушки и освобождения. Его сюжеты — это всегда интроспективные работы. Лица его фигур почти всегда выражают экзистенциальное беспокойство, страждущий взгляд. Отличительным элементом многих работ Роига является использование неоновых ламп, где элементы света взаимодействуют с белыми гипсовыми фигурами, выполненными



в натуральную величину, которые выступают в качестве смыслового центра его работ. Художник возлагает на свои монохромные статуи задачу донести в метафорическом ключе свои мысли о слепоте, избытке света, невозможности выдержать взгляд, инакомыслии, памяти и страдании.

Фигуры людей, которые являются характерным элементом творчества художника, очень реалистичны. Это точные слепки с обычных, живых людей. Технология изготовления скульптур напоминает папье-маше. Роиг делает слепки с моделей человека, используя марлю, пропитанную гипсом. Исходя из концепции скульптуры, он изготавливает фигуры из полиуретановой смолы, иногда смешанной с мраморной крошкой, из алюминия или бронзы, окрашенных в белый цвет. Типичными для творчества художника являются работы, призванные выразить уязвимость человека, чувство полного одиночества, изоляции. Фигура человека размещена в углу, зажата между двух колонн и опирается в стену, страдая от боли. Лица часто сжаты в гримасу, а глаза плотно закрыты, что свидетельствует о переживаниях, слепоте, внутреннем дискомфорте и физических страданиях того, кто не хочет видеть окружающий его ужас. Использование элементов света (таких, как неоновые или люминесцентные лампы) позволяют сочетать элементы традиционной скульптуры с минималистскими формами. В целом работы этого художника трагичны, несмотря на активное использование в них света.

Искусство Бернарди Роига не поддается привычной классификации. В нем сочетаются следующие элементы:

1. Концептуализм — экзистенциальный кризис (тревога, потеря смысла жизни, утрата «вечных» смыслов).
2. Фигуративность — современная форма реализма, использование во многих скульптурах фигуры пожилого мужчины.
3. Минимализм — неоновый свет, буквы.
4. Театральная концепция пластического пространства, влияние литературы, кино.
5. Иконография барокко и его сценографического измерения.
6. Мультимедийность — скульптура, рисунок, инсталляции, фото, видеоарт, кино, аудиовизуальные работы.
7. Световое искусство или люминизм — для создания скульптуры используется свет, который является основным средством выражения.

Скульптуры могут быть размещены в закрытых галереях, музеях, или на открытом воздухе.

Оригинальный памятник Бернарди Роига «Человек света» (ил. 1) находится в Милане, рядом с площадью 11 сентября 2001 г. Памятник расположен в стороне от торговых улиц и «классических» туристических маршрутов. Этот особенный монумент, установленный в 2008 г. несколько выходящий за рамки классических канонов, «воздушный» в подлинном смысле этого слова, относится к выдающимся произведениям искусства. Скульптура «Человек света», спроектированная по образцу аналогичной

скульптуры в галерее Клэр Оливер в Нью-Йорке, выделяется своей выразительной непосредственностью. Она аналогично многим другим работам художника выполнена из белой кислотно-патинированной бронзы. На ней изображен уже немолодой мужчина в натуральную величину, с обнаженной грудью в рабочих брюках, шатко балансирующий на стальной балке, идущей под уклон. Он передвигается шаг за шагом опираясь на палку и перенося на плечах свою ношу (связка из семнадцати неоновых трубок). Именно потому, что светящиеся трубки лежат на спине, свет, который они излучают, озаряет пройденный им путь, но не может осветить путь перед ним, и поэтому человек бредет в темноте, в неопределенности и сомнении. И это чувство тревоги просачивается сквозь выражение его усталого, изможденного лица.

Работа Бернарди Роига «Человек света» была установлена в Милане, как дань уважения городу, в память не только трагедии 11 сентября 2001 г., но и всех жертв терроризма. Неоновые лампы горят постоянно, кроме 9 мая каждого года, в день, посвященный жертвам терроризма, чтобы обозначить чувство страха, недоумения и полной растерянности. В эту ночь на фасад дворца Изимбарди непрерывно проецируется макет статуи, продвигающейся вперед с лампами на плечах, создавая впечатление движения.

Скульптура «Стеклянная голова святого Иоанна» была представлена на выставке *Glasstress*, 2011 г. (параллельное мероприятие 54-й Международной художественной выставки / Венецианской биеннале), сопутствующей выставке Венецианской биеннале искусств, которая представляет произведения современных художников, выполненные из стекла. Она изображает запрокинутую голову испанского мистика и святого, чья поэзия и исследования о развитии души считаются вершиной мистической испанской литературы. Вместо нимба голову святого плотным кольцом обвивают неоновые трубки, закрывая лицо. Эта скульптура вызывает сильные эмоции, затрагивает глубинные слои внутреннего мира верующих. Произведение можно интерпретировать как страх смерти, одиночества, эквивалент израненной души. Тему смерти и бессмертия продолжает скульптура «Дьявол и две головы святого Иоанна».

*NO/Escape* (Нет/побег) — это проект *Intersections* в коллекции *Phillips Collection*, Вашингтон, округ Колумбия, 2015 г. Во внутренних и внешних пространствах музея были установлены шесть скульптур Бернарди Роига. Находящаяся в пристройке музея скульптура «Человек света» (2005) — это поднимающийся вверх человек, где световые трубки каскадом спускаются за ним по винтовой лестнице.

Скульптура «Белая клетка» (ил. 2), созданная в 2013–2014 гг., представляет собой замкнутую прямоугольную конструкцию, излучающую флуоресцентный свет. Скульптура создана в честь американского иллюзиониста Гарри Гудини, который прославился своими сенсационными сложными трюками с побегами и освобождениями [3].

Также в 2005 г. вдохновившись персонажем древнегреческой мифологии Бернади Роиг создал скульптуру «Актеон», которая подвешена в воздухе, а свечение люминисцентной трубки, расположенной перед глазами фигуры, убивает, подобно смертельному гневу Артемиды (Дианы). Свет в этой работе отражает страх, горе и скорбь. Несмотря на то, что художник сочетает в своих работах инсталляцию, скульптуру, графику и видео, он видит себя только «создателем образов», которые вызовут «раздражение глаз» [4].

В 2019 г. в «Центре международного светового искусства», Унна, Германия, состоялась выставка Бернади Роига «Виды», «Экссесс». Скульптура *Der Italiener* (Корова), 2011 г., представляет собой тушу коровы, наполненную светодиодами трубки. Свет в скульптуре холодный, угнетающий, выявляющий смерть и «требующий слишком многого от человеческих чувств, как темная сторона излишеств» [5].

В 2021 г. галереи Кевениг (*Kewenig*) в Пальма-де-Майорка, Испания представили проект Бернади Роиг «*MehrLicht!*» (Больше света!), являющийся продолжением его предыдущего творчества, выставки 2014 г. Пространство Оратории — часовни XIII в., было преобразовано Роигом в произведение современного искусства [2]. На полу нарисованы лица людей, находящихся в напряжении, с закрытыми глазами. Мимика этих лиц становится знаком внутреннего дискомфорта и физического страдания. Одна колонна светится, сбоку расположена скульптура человека, который отклоняется от лампочки, спускающейся с потолка. «Сегодня мы живем в атмосфере, насыщенной образами, но переживания, которые они вызывают, имеет низкую интенсивность», — говорит художник, — сейчас все труднее придать смысл изображению». Это мощное и рефлексивное произведение искусства. Оно, по словам скульптора, заставляет задуматься о социальном взаимодействии, сходстве, одиночестве, вызванным отсутствием непосредственного общения: «В этом и заключается вызов: изменить порядок наших взглядов, войти и смотреть не вверх, а вниз, смотреть на пол и идти. Идти и смотреть вниз, в бездну индивидуализированной толпы, и понимать, что эта бездна достает нам только до колен».

В 2023 г. состоялась выставка Бернади Роига в Центре Помпиду в Малаге, Испания. Работы Бернади Роига были представлены на трех одновременных выставках: в Центре Помпиду, Музее Пикассо и Музее Русо в Малаге, выставки посвящены памяти Пабло Пикассо (50-летию со дня смерти). Работа Бернади Роига в Центре Помпиду в Малаге посвящена теме Минотавра, персонажа греческой мифологии, которого Пикассо использовал во многих своих работах. Роиг создает абстрактный лабиринт из белых блоков, подсвеченных из центра композиции. Концепция работы также предлагает отсылку к мифам древней талайотской культуры Балеарских островов.

Бернади Роиг исследует световое искусство и его способность изменять наше сознание, а также состояние человека, вынуждая нас заглянуть



Ил. 1. Бернади Роиг. Человек света. Памятник жертвам терроризма. Милан, Италия, 2008 г.



Ил. 2. Бернади Роиг. Белая клетка (White Cage), 2014 г.

внутри себя. Искусство Роига тесно связано с испанской культурой: трагизм, эмоциональное напряжение, тема смерти характерны для испанской культуры всех времен, стоит вспомнить традиционное испанское зрелище — корриду или южно-испанскую музыку и танец фламенко, отражающий любовь, страсть, одиночество и боль. Он исследует классические мифы, иконографию барокко, пропущенные через фильтр фундаментальных вопросов постмодернистской мысли. Персонажи произведений Роига бредут по этому миру как странники. Это выброшенные из жизни, страдающие существа, которые преподносятся как «образ» человека. И на самом деле так и есть — это образ человека, как его мыслит Бернади Роиг: одинокие, почти нагие фигуры, потерпевшие поражение в своем стремлении к бессмертию. В то же время в скульптурах есть испанская формальная строгость и чистота.

Белые фигуры и объемы несут иллюзию правдоподобия, представляя собой идеальную копию модели, которую Роиг использует как метафору для построения повествования, тогда как концептуальное измерение скульптур, связанное с их гуманистическим и социальным содержанием, преодолевает повествовательную, фигуративную образность, вызывая сильные эмоции, задает вопросы об искусстве и человеке.

## Литература

1. *Bernardi Roig* // Galerie Klüser: [сайт]. — URL: <https://www.galerieklueser.com/en/artists/bernardi-roig/> (дата обращения: 02.01.2024).
2. *Bernardi Roig: Mehr Licht!* // MutualArt: [сайт]. — URL: <https://www.mutualart.com/Exhibition/Bernardi-Roig--Mehr-Licht-/3EA87FE287A2C00E> (дата обращения: 02.01.2024).
3. *Intersections. Bernardi Roig* // The Phillips Collection: [сайт]. — URL: <https://www.phillipscollection.org/event/2014-10-24-intersections-bernardi-roig> (дата обращения: 06.01.2024).
4. *Bernardi Roig — the Light-Exercises Series* / Kunstmuseum Bonn // Vernissage TV: [сайт]. — URL: <https://vernissage.tv/2006/07/16/bernardi-roig-the-light-exercises-series-kunstmuseum-bonn/6> (дата обращения: 04.01.2024).
5. *Roig Bernardi at Center for International Light art, Unna, Germany* // Kewenig Galerie: [сайт]. — URL: <https://kewenig.com/news/bernardi-roig-at-center-for-international-light-art> (дата обращения: 02.01.2024).

УДК 75.052:7.011.2:343.337.5 (394.53) (569.4)

**М. Збун**

Вифлеем, Палестина

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**Е. Ю. Лобанов**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО В СЕКТОРЕ ГАЗА: ГОЛОС СВОБОДЫ И СОПРОТИВЛЕНИЯ**

*Говоря об уличном искусстве, первое, что приходит на ум, — это смелые фрески, найденные в переулках маргинализированных кварталов и городов. Именно эта тема легла в основу статьи, в которой говорится об уличном искусстве, существующем в Палестине в целом, и в секторе Газа, в частности. Палестинский вопрос является сердцем уличного искусства в регионе Ближнего Востока и повествует об истории сопротивления и непоколебимости перед лицом оккупантов.*

**Ключевые слова:** стрит-арт, искусство, сектор Газа, оккупация, сопротивление, свобода, творчество, городское планирование

**Maher Zboun**

Bethlehem, Palestine

Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

**Evgenii Yu. Lobanov**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

## **STREET ART IN THE GAZA STRIP: A VOICE OF FREEDOM AND RESISTANCE**

*Speaking of street art, the first thing that comes to mind is bold murals found in the alleyways of marginalized poor side streets and cities. This is the theme that underlies this article, which discusses street art as it exists in Palestine in general, and in the Gaza Strip in particular. As the Palestinian issue is at the heart of street art in the Middle East region, it tells stories of resistance and steadfastness in the face of occupation.*

**Keywords:** street art, art, Gaza Strip, occupation, resistance, freedom, creativity, urban planning



Ил. 1. Карта Сектора Газа

Сектор Газа — оккупированная территория, расположенная на южном побережье Средиземного моря в Палестине, площадью не более 360 км<sup>2</sup>, длиной 41 км и шириной от 5 до 15 км. В секторе Газа проживает более 2,3 миллиона человек. Это означает, что этот сектор является одним из самых густонаселенных субъектов в мире (ил. 1) [2].

По последним данным, плотность населения составляет 26 000 жителей на квадратный километр, тогда как в лагерях беженцев плотность населения возрастает примерно до 55 000 жителей на квадратный километр. Сектор Газа сталкивается со многими проблемами, самой важной из которых является израильская блокада, ограничивающая передвижение людей и товаров, в дополнение к последовательным атакам израильской оккупационной армии, которые привели к разрушению инфраструктуры, населения и демографии сектора Газа, где население в возрасте до 16 лет составляет примерно 49% населения. Сектор Газа можно назвать крупнейшей открытой тюрьмой в мире.

Израильская оккупация работала над созданием буферных зон внутри сектора Газа, в которых жителям не разрешалось строить или извлекать выгоду под предлогами безопасности, которые она создала. Поскольку площадь застройки в секторе Газа значительно сократилась, — это привело к скоплению жителей в узкие участки, что в свою очередь способствовало разрушению градостроительной системы в городе. Несмотря на все это, стало актуальным создать план города, который мог бы стать наиболее эффективным.



Ил. 2. Изображение граффити на части ограждения с надписью: «Жить — значит сопротивляться» — главный девиз сопротивления в Палестине. Город Тулькарм, север Западного берега, оккупированная территория

Сектор Газа состоит из нескольких городов: Газа, Рафах, Бейт-Ханун, Джабалия, Хан-Юнис, Дейр-эль-Балах. Город Газа — центральный город сектора, где расположены все государственные учреждения и объекты. Это привело к скоплению людей, шуму и загрязнению окружающей среды, а также к тому, что последовательные войны израильской оккупации навсегда разрушили этот город, главным образом для того, чтобы увеличить страдания палестинских граждан после окончания войны. Его уничтожение означает полное разрушение институциональной инфраструктуры сектора.

Несмотря на все тяготы жизни в секторе Газа и давление со стороны израильских властей, жители находят в себе мужество для создания произведений искусства, которые являются протестом и воодушевляют на дальнейшую борьбу. Одним из примеров таких искусств является стрит-арт (ил. 2) [1].

Стрит-арт — это форма публичного искусства, которая используется в общественных пространствах, таких как улицы, площади и стены. Уличное искусство используется для создания атмосферы красоты и радости в городе, повышения художественной осведомленности жителей и выражения социальных и политических идей и проблем.

Уличное искусство может играть важную роль в городском планировании, поскольку его можно использовать для улучшения качества



жизни в городе, усиления чувства общности и создания отличительной городской идентичности.

На протяжении веков уличное искусство использовалось в городском планировании в городах и деревнях, где оно внесло значительный вклад в:

Улучшение качества жизни: Уличное искусство может способствовать улучшению качества жизни в городе, поскольку оно создает атмосферу красоты и радости и делает город более привлекательным местом для жизни.

Развитие чувства общности: Уличное искусство может способствовать усилению чувства общности, поскольку оно предоставляет пространство для социальной коммуникации и взаимодействия между людьми.

Создание отличительной идентичности для города: Уличное искусство может способствовать созданию отличительной идентичности для города, поскольку оно отражает местную культуру и ценности.

Уличное искусство играет важную роль для общества Палестины, так как оно является средством выражения свободы и сопротивления в условиях израильской оккупации и осады. Художники Палестины в целом и сектора Газа в частности используют различные художественные средства, такие как живопись, скульптура, фотография, музыка, театр и архитектура, для выражения своих мнений и идей о политических и социальных проблемах, стоящих перед Сектором.

Поскольку Палестина является первой арабской страной, в которой искусство граффити появилось с началом первой Интифады (Интифада камней — восстание палестинцев в период с 1987 по 1991 гг.), палестинские революционные организации прибегли к использованию этого искусства в качестве одного из методов сопротивления оккупанту. Революционные организации использовали эту платформу для изображения рисунков и написания национальных лозунгов, которыми покрывали стены домов и магазинов в переулках, кварталах и на общественных площадях. Эти граффити призывали палестинцев участвовать в мероприятиях сопротивления сионистской оккупации. С целью поднятия морального духа таким путём распространялась атмосфера стойкости и неповиновения, чтобы противостоять угнетению других народов, прославлять мучеников и заключенных и распространять национальное и политическое сознание. Это было эффективное оружие в руках группировок палестинской революции, но оно подтолкнуло оккупационные силы преследовать авторов и художников лозунгов граффити, сажать их в тюрьму и предавать суду, а также штрафовать владельцев стен и заставлять стирать эти граффити силой.

Как и во всей Палестине, уличное искусство играет важную роль в секторе Газа, поскольку оно является средством выражения свободы и сопротивления в условиях сионистской оккупации и несправедливой осады, которая лишает воды, продовольствия и электричества более двух с половиной миллионов человек, в дополнение к геноциду, который оккупация осуществляет уже более 35 дней. На момент написания этой



Ил. 3. а) Палестинских девушка сидит на развалинах разрушенного дома рядом с граффити Хусейна Абу Садика с изображением ракеты. Фотография Ибрахи-ма Абу Мустафы б) Картина, нарисованная несколькими художниками в доме, который был разрушен Израилем во время недавних боев между Израилем и Газа в центральной части сектора Газа



Ил. 4. Изображение Лейлы Халед, участницы Народного фронта освобождения Палестины, на ограждении Западного берега недалеко от Вифлеема со словами «не забывай о борьбе». Лейла прославилась угоном самолёта в 1970-х гг., став символом палестинского сопротивления

статьи число мучеников, не считая пропавших без вести под обломками, достигло 12 000 палестинцев, из которых более 6000 детей и более 3000 женщин стали жертвами на данный момент, причем каждые 4 минуты погибает палестинец.

Жители сектора Газа используют различные художественные средства, такие как живопись, скульптура, фотография, музыка и театр, для выражения своих мнений и идей о политических и социальных проблемах, стоящих перед Сектором.



Ил. 5 а) Танк, установленный в центре площади на востоке города Газы. Фотография Фареса Абу Шиха. Сектор Газы. Палестина. б) Памятник ракете «М 75» на улице Аль-Галаа, город Газы

На данных фотографиях изображены некоторые фрески, которые распространены в секторе Газы и Палестине в целом (ил. 3, 4):

Палестинцы используют уличное искусство для организации городского пространства общественных площадей, отражающих стойкий характер палестинского народа, причем каждое изображение связано с конкретными событиями, которые оставляют след в памяти последующих поколений как напоминание о жертвах и победах палестинского народа и подтверждают законность палестинского сопротивления и надежду на возвращение своей земли и прав, украденных более 75 лет назад [3].

Здесь будут рассмотрены некоторые общественные площади в секторе Газы, большинство из которых были разрушены в ходе войны на уничтожение, проводимой в настоящее время сионистской армией (ил. 5).

Как говорилось ранее, Палестина и, в частности, сектор Газы черпают свое городское планирование из уличного искусства, увековечивающего истории и образы побед и жертв, принесенных сопротивлением и палестинским народом, где статуя танка, расположенная на востоке города Газы, увековечивает легендарную сагу, в которой сопротивление в 2014 г. застало врасплох оккупационные силы, проникшие в восточную часть района Эпплс в городе Газы после плотной засады, где им удалось уничтожить бронетранспортер и захватить солдата Шауля Арона, который имеет военный номер 6 092 065 [4].

Эта легендарная эпопея, написанная палестинским сопротивлением, является надеждой для более чем 11 тысяч палестинских заключенных в оккупационных тюрьмах.

Сопротивление работает над новой сделкой по обмену заключенными, в рамках которой им удалось освободить более 1000 палестинских заключенных в обмен на солдата Гилада Шалита, который был захвачен сопротивлением в 2006 году.

Здесь можно заметить, что памятник, расположенный в этом конкретном районе на востоке города Газы, является напоминанием о том

событии, которое произошло в этом районе и укоренилось в сознании каждого, кто посетил это место, и что палестинские заключенные не забыты и однажды они обретут свободу.

Благодаря всему вышесказанному был разработан ряд рекомендаций, которые могли бы поспособствовать развитию уличного искусства в палестинском обществе в целом и в секторе Газа в частности:

Сделать уличное искусство неотъемлемой частью развития городов и микрорайонов посредством сотрудничества между художниками и официальными лицами в секторе городского планирования.

Подготовить программы поддержки уличного искусства путем утверждения финансирования художественных работ.

Периодически проводить исследования влияния общества и уличного искусства друг на друга, будь то архитектура, фрески или художественные фестивали.

Проводить встречи с художниками для представления результатов исследований и попыток создания художественных произведений, отражающих точку зрения граждан.

В заключение следует отметить, что уличное искусство играет важную роль в городском планировании, поскольку его можно использовать для усиления чувства общности и создания отличительной идентичности города в частности и страны в целом.

#### Литература

1. *Ayman Al-Jarjawi*. Gaza graffiti... the art of simple people in revolutionary colors // Aljazeera: [сайт]. — URL: <https://aja.me/2jnbс> (дата обращения: 10.11.2023).
2. *Gaza Strip: Fact Summary 1* // The World Bank Group: [сайт]. — URL: [https://www.worldbank.org/content/dam/Worldbank/document/MNA/Factsheet\\_Gaza\\_ARA.pdf](https://www.worldbank.org/content/dam/Worldbank/document/MNA/Factsheet_Gaza_ARA.pdf) (дата обращения: 11.11.2023).
3. *Iman Ahmed*. With graffiti drawings... «messages of hope» that challenge the destruction in Gaza // Al Ain News: [сайт]. — URL: <https://al-ain.com/article/letters-colors-gaza> (дата обращения: 9.11.2023).
4. *Suffocation and isolation 17 years of the Israeli siege on the Gaza Strip* // Euro-Med Human Rights Monitor: [сайт]. — URL: <https://euomedmonitor.org/ar/gaza> (дата обращения: 15.11.2023).

УДК 725.961:39 (597)

**Фан Тхи Фуонг Тао**

Ханой, Вьетнам

Школа машиностроения Ханойский университет  
науки и технологии

## **ДЕРЕВЕНСКИЕ ВОРОТА — КУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ ДРЕВНИХ ДЕРЕВЕНЬ ВЬЕТНАМА**

*Деревенские ворота — культовый архитектурный тип, очень популярный в древних деревнях Вьетнама. Со временем деревенские ворота стали символом, отражающим культурные особенности сообщества каждой деревни. В статье проводится анализ традиционных деревенских ворот в Северной дельте Вьетнама. Особое внимание сконцентрировано на их функциональном назначении в зависимости от специфики расположения, конструктивных особенностей, декора.*

**Ключевые слова:** деревенские ворота, традиционная деревня, Северная дельта Вьетнама, вьетнамская деревенская культура

**Phan Thi Phuong Thao**

Hanoi, Vietnam

School of Mechanical Engineering Hanoi University  
of Science and Technology

## **VILLAGE GATE RELICS — CULTURAL SYMBOL OF ANCIENT VILLAGES IN VIETNAM**

*The village gate is the iconic architectural type and very popular in ancient villages in Vietnam. Over time, the village gate has become an image that represents the cultural characteristics of each village's community. Within the scope of research, the article will focus on the shape of traditional village gates in the Northern Delta of Vietnam.*

**Keywords:** village gate, traditional village, the Northern Delta of Vietnam, vietnamese village culture

A village is a clustered human settlement or community, larger than a hamlet but smaller than a town with a population typically ranging from a few hundred to a few thousand. The entrance to a village is the village gate, that is used as a spatial convention rather than a geographical limitation [1]. Each village has its own entrance gate with its own unique architecture, which are more or less related to characteristics of that village. Village gates are very valuable architectural and cultural works that have existed for hundreds of years associated with the formation and development of the village. At first, the construction of the gate only focused on the defensive function, ensuring safety for residents in the village. At that

time, the gate was made of bamboo or wood, with rotating guards. Later, cultural and aesthetic factors received even more attention [2]. Therefore, just by looking at the village gate that can feel some of the culture, customs, practices and lifestyle of the people and clan community in that village [3]. The village gate also has a very important position in people's spiritual life. The living lives behind the village gate, the dead is buried outside the village gate [4].

### **Traditional village gate system**

Traditional craft villages in the Northern Delta of Vietnam often have two entrances: the main entrance through the main gate at the beginning of the village — with the meaning of welcome and a smaller entrance through the back gate — with the meaning of goodbye — usually at the end of the village. The road from the front gate to the back gate is the main road in the village. Like other traditional construction projects, the choice of direction to build a village gate is governed by the concept of Feng Shui (fig. 1).

1. *Front gate — Main gate*: The main gate was built at the beginning of the village. The front gate usually faces East / Southeast — the direction of the cool wind, the direction of the rising sun — symbolizing righteousness, welcoming the best, welcoming life and blessings into the village. The front gate is also the place to welcome the King and mandarins, welcome the villagers who pass the country's talent selection contests, welcome guests from other villages, people come home from work and most importantly, welcome new brides to the village. Spiritually, the front gate is for the living people.

2. *Back gate — Side gate*: The back gate usually opens to the West/ Northwest, towards the setting sun. The back gate is often used to send off the deceased to the cemetery. Bad people and thieves who are punished and kicked out of the village must go out through the back gate. Therefore, the back gate has the meaning of banishing bad luck and bad things out of the village — out of people's lives.

Traditional Vietnamese village gates usually have two types:

1. The first type has only one path — «nhất môn» (一門) (fig. 2, 4, 5, 7).
2. The second form is the form of three-entrance gate also known as «tam quan» or «tam môn» (三門), which means three paths — one main path and two side paths. Narrow side paths for daily use; only when there is a ritual can the main path be opened [2]. The gate of main path is high and wide, two lower and smaller gate of side paths are built and decorated in harmony with the main one, forming a unified architectural body (fig. 3, 8).

Village gates are also classified into 1 floor (fig. 2) or 2 floors (fig. 3, 4, 5). The 2-storey village gate is made in the style of «Thuong Lau Xiamen» — «上家下門» [5] — above is the guard house, below is the gate.

### **Ancient village gate structure**

Normally, the village gate has four parts: gate arch, gate pillar, gate face and gate roof (fig. 6):

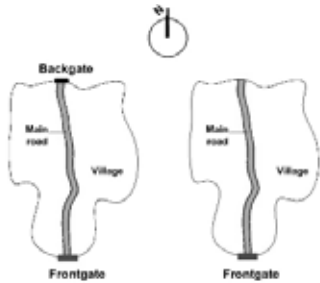


Fig. 1. The example illustrates a village with 2 gates and a village with 1 gate



Fig. 2. Mong Phu ancient village gate, Son Tay province, Ha Noi



Fig 3: Relics — Vang ancient village three-entrance gate



Fig. 4. Cuu ancient village gate



Fig. 5. Uoc Le ancient village gate



Fig. 6. Ancient village gate structure

The gate arch is the most important part of the gate. Gate arches are often designed in an arc shape. Depending on the location, terrain, and conditions of each village, the gate arches have different sizes but must ensure a convenient height and width for passersby.

Next are the gate pillars — the main bearing for the entire gate system. The gate pillar consists of 4 parts: pillar base, pillar body, pillar neck and pillar body. The pillar body and pillar body are designed very elaborately. On the body of the pillar, parallel sentences are often written, embossed with images of mascots such as tigers, elephants... And the top of the pillar is often hung with lanterns, or decorated with images of dragons, phoenixes...

Linked to the gate arch and gate pillar is the gate face — which is also where the village name is written.

The top part is the gate roof covered with tiles. It has the effect of shielding the gate surface, increasing the durability of architectural works as well as protecting people passing through the gate from rain and sun [1].

### **Materials for building the ancient village gate**

The materials used to build the village gate are very diverse, contributing to the artistic and architectural value of the project. Construction materials for the village gate were also changed according to the development of ancient construction techniques. Initially, primitive gates were only built of bamboo and thorny dong canes to prevent wild animals from entering the village to destroy and capture animals. After that, materials such as stone (laterite, bluestone, etc.) along with bricks, tiles, lime mortar, molasses and other materials were used in construction, and the village gate was also built sustainably and more diverse. Some villages even transport materials from other localities to build and decorate the village gate to make it more majestic, beautiful and unique [6].

### **Decorative details of some ancient village gates**

Each village gate has its own identity depending on the village's historical and cultural traditions, economic capabilities and local skills [2], [3]. The village gate with 4 structural components, accompanied by different decoration methods, has its own architectural and artistic value.

Linked to the gate arch and gate pillar is the gate face/gate forehead, decorated with embossed moldings in the shape of baluster or flowers. The gate pillars are often elaborately embossed, the pillar body will have two parallel sentences, a cultural form influenced by China. Normally, the front of the gate is often highlighted with letters emblazoned with the name of the village. On the back side, there are usually words containing concise meanings, expressing the motto and life concepts of the people in the village.

For example, with the gate of Uoc Le ancient village, according to historical documents, the gate was made during the Mac Dynasty, in the 17th century [1]. The gate is connected to a 10m long curved bridge spanning a deep moat, making Uoc Le village gate look more like a city gate than other village gates (fig. 5). The gate has a round arch, 2.2 m × 1.5 m high and wide. The front of the gate has three letters «Ước Lễ Môn» written on it (fig. 9), taken from the words of Confucius — «Quân tử bác học ư văn, ước chi dĩ lễ, diệc khả dĩ phát bần hỹ» — this means that a gentleman must study and expand his





Fig. 7. Village gate made of laterite



Fig. 8. Three-entrance gate made of stone



Fig. 9. “Ước Lễ Môn” and the Chinese couplet



Fig. 10. Thiều Cao Đại

knowledge, rely on ethical behaviour and obey the law while restraining and preserving his character. The back of Uoc Le village gate and many other village gates often have three letters «Thiều cao đại» (fig. 10) — it implies that the previous generations were virtuous, so the next generation will definitely prosper, reminding the villagers to always live properly and practice good deeds to accumulate virtue for their children and grandchildren.

On the pillar of the gate is a parallel sentence in Chinese characters, expressing the wish for the village’s children to go out and do business smoothly and become successful and famous (fig. 9).

In addition, in front of the gates of some villages there are also statues of sacred animals — meaning protection and guarding to bring peace to the villagers — such as lion, unicorn, dog, toad and most commonly, Vietnamese unicorn (nghe). Unlike lion, unicorn, dog, and toad are often



Fig. 11. Stone lion



Fig. 12. Stone dog



Fig 13: Stone toad



Fig. 14. Stone Vietnamese unicorn is placed on the gate pillar

placed at the foot of the gate (fig. 11, 12, 13); Vietnamese unicorn — a mythical mascot in Vietnamese culture, a combination of a unicorn and a dog — is placed on the gate pillar (fig. 14). There are pairs that are carved from stone, there are also pairs that are made of ceramic, and sometimes they are made of terracotta. Vietnamese unicorn witness weddings that welcome the bride into the village or take the bride to another village; and also witness funerals that take people out of the village forever. Villagers who have to go far away, a pair of Vietnamese unicorns was their final goodbye. When people return to their hometown, the first thing that greets them is also a pair of Vietnamese unicorns at the village gate. They are part of the village's cultural value, associated with the ancient, beloved village gates [5].

Today, when life has changed, accompanied by rapid urbanization in some rural areas — many village gates have been demolished to be replaced by large streets with crowded houses. However, in many places, even though most of the old buildings have been demolished, the village gates are still preserved as a cultural value, a symbol of the village.

#### References

1. *Vu Thi Thu Ha*. Vietnamese village gate in the Northern Delta / Vu Thi Thu Ha. — [S. l.]: National culture Publishing House, 2019. — 299 p.
2. *Kleinen, J.* Vietnamese village faces the future, reviving the past / John Kleinen. — [S. l.]: Da Nang Publishing House, 2007. — 276 p.
3. *Bui Xuan Dinh*. Village rule, country law / Bui Xuan Dinh. — [S. l.]: Judicial Publishing House, 1985. — 216 p.
4. *Nguyen Dang Duy*. Spiritual culture / Nguyen Dang Duy. — [S. l.]: Ha Noi Publishing House, 2011. — 300 p.
5. *Nguyen Dich Long*. Village gate — Cultural heritage that needs to be preserved // Tapchikientruc.com: [сайт]. — URL: <https://www.tapchikientruc.com.vn/chuyen-muc/cong-lang-di-san-van-hoa-can-duoc-giu-gin.html> (дата обращения: 20.02.2024).
6. *Vu Kiem Ninh*. Hanoi village gate, past and present / Vu Kiem Ninh. — [S. l.]: Culture and Information Publishing House, 2007. — 320 p.

УДК 72.007:72.034.6 (460) «15» Herrera

**Н. М. Сим**

Москва, Россия

Издательство «Прогресс — Традиция»

**Г. Н. Стогова**

Москва, Россия

МГУ им. М. В. Ломоносова

Исследование выполнено за счет гранта

Российского научного фонда.

Проект: Формирование архитектурных стилей

Испании эпохи Возрождения. Диалог культур Востока и Запада.

№ 22-28-00 029, <https://rscf.ru/project/22-28-00 029/>

**АРХИТЕКТОР ХУАН ДЕ ЭРРЕРА.  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД КОНЦЕПЦИИ  
СТИЛЯ ЭРРЕРЕСКО**

*В статье рассматривается стилевая концепция «эрререско», как художественный метод в творчестве Хуана де Эрреры, королевского архитектора Филиппа II. Основное внимание акцентируется на проблеме происхождения стиля, его эстетических критериев, самобытном вкладе архитектора в общий исторический процесс испанской ренессансной культуры. Анализируются памятники архитектуры Испании в Эскориале, Севилье, Гранаде, Лиссабоне и др., где наиболее выразительно проявились характерные признаки «эрререско».*

*В итоге определяется художественная значимость и историческое место творческой деятельности архитектора, создавшего универсальную архитектурную «модель» завершающего этапа испанского Ренессанса, отразившего эстетику королевского двора испанских Габсбургов.*

**Ключевые слова:** стиль «эрререско», испанский Ренессанс, Эскориал, Хуан де Эррера, гуманизм

**Nadezhda M. Sim**

Moscow, Russia

Publishing house «Progress — Tradiciya»

**Galina N. Stogova**

Moscow, Russia

Lomonosov Moscow State University

**ARCHITECT JUAN DE HERRERA.  
THE ARTISTIC METHOD OF THE STYLE CONCEPT OF  
HERRERESCO**

*The article considers the style concept of herreresco as artistic method in the creative work of Juan de Herrera, the court architect of Felipe II. The main attention is accentuated at the problem of origins of the master's style, its aesthetic criteria, the architect's distinctive contribution in the whole historical progress of the Spanish Renaissance culture. The author analyses the architectural monuments in Escorial, Sevilla, Granada, Lisboa and other places, where the characteristic features of herreresco are expressed most brightly.*

*In the end the book determines artistic significance and the historical place of the architect who created the universal architectural «model» of the final stage of the Spanish Renaissance, reflecting the aesthetics of the royal court of Spanish Habsburgers.*

**Key words:** herreresco style, Spanish Renaissance, Escorial, Juan de Herrera, humanism

**Введение**

Хуан де Эррера, архитектор королевского двора Филиппа II, знаменит тем, что он был автором грандиозного сооружения дворца-монастыря в Эскориале, где сформировал свою оригинальную концепцию универсальных форм ренессансной архитектуры. Его авторский стиль «эрреско» или «дезорнаментато» стал исключительно испанским явлением в системе общеевропейских ценностей искусства Возрождения. В данном случае объектом исследования является художественный метод в архитектуре Хуана де Эрреры.

В научной литературе, посвященной архитектуре Эскориала, основное внимание акцентируется на проблемах, связанных с историей его строительства, подробно освещаются идейные замыслы проекта, его конструктивная и композиционная структура, сюжетная линия живописного ряда и ряд других вопросов. В меньшей степени речь идет о стилевом методе архитектора, в котором сформировалась закономерность приемов выразительных средств художественного языка, определяющего образ империи Габсбургов [1; 2]. По глубине искусствоведческого анализа статья

Т. П. Каптеревой «Эскориал» не имеет аналога в отечественной испанистике. Главная мысль исследователя заключается в том, что «в образе Эскориала скрещиваются традиции Возрождения, черты маньеризма, элементы классицизма и барокко» [4]. В то же время здесь и в многочисленных работах, рассматривающих творчество Хуана де Эрреры, метод его стилевой концепции, еще не получил подробного освещения.

С другой стороны, в свете интересующей нас темы особого внимания заслуживает монография К. Уилкинсон. Автор определяет историческое место архитектора, заявляя, что он сознательно приблизился к культуре европейской архитектуры, разорвав «путы» средневековой традиции, и введя на территории Испании и Португалии универсальный стиль классицизма. Особый интерес вызывают поставленные исследователем проблемы формирования архитектурного профессионализма при дворе Филиппа II [5, с. 173–177]. Луис Сервера Вера отмечает вклад Эрреры в архитектуру Вальядолида, Севильи, Сеговии, Лиссабона, выявляя особый почерк мастера в приемах универсальных форм ордера, предельно «очищенного» от декоративной пластики [6]. В целом самой спорной в литературе, посвященной этой проблеме, остается художественная специфика стиля «эрререско» или «дезорнаментано», повсеместно внедряемого королевским двором и следующего художественной политике Филиппа II.

Хуан де Эррера, в отличие от большинства мастеров строительного дела, воспитанных с юных лет в среде ремесленных цеховых организаций, был типичным представителем дворянского сословия и не имел отношения ни к искусству, ни тем более к ремеслу. Молодому идалго, лишённому права первородного наследства, предстояло избрать либо церковную, либо военную карьеру. В 17 лет он поступает на службу принцу Филиппу (1547), сопровождая будущего короля в его путешествии по Европе, затем служит в королевской гвардии Гонзага. Владея природными навыками рисунка, Хуан составлял фортификационные карты и серию иллюстраций по астрономии для инфанта дона Карлоса. Благодаря этим рисункам, Филипп II обратил внимание на его способности рисовальщика и чертежника, вследствие чего юношу определили помощником Хуану Баутиста де Толедо, главному королевскому архитектору Эскориала [6, с. 13–34]. Первые самостоятельные чертежи Эрреры были связаны с оформлением кровли дворцовых помещений. Конструктивное решение высоких шиферных крыш с прорезанными чердачными окнами, как отзвук фламандских строительных приемов, было одобрено королем и стало отправной точкой в его карьере мастера строительных работ.

Биографы не имеют достоверных сведений об образовании юноши. Одни пишут, что он обучался в университете Вальядолида, другие указывают на итальянскую школу. Также существует версия о том, что Эррера жил три года в Брюсселе, где изучал математику и архитектуру. Часть исследователей говорят о нем как о мастере-самоучке, ссылаясь на то, что пишет о себе сам Эррера в своем завещании [7, с. 19–35] (ил. 1).

Безусловно одно — он был представителем круга высокообразованных людей, следующих передовым гуманистическим идеям своего времени. Широту ренессансного образования определяет его подход в архитектуре, основанный на знании классической теории. Согласно составленной Эррерой описи, в его личной библиотеке находились сочинения Евклида, Архимеда, Витрувия, Альберти, Паччоли, Серлио, Вильяльпандо, Виньольи, Раймона Луллы, рукописи по космологии, астрологии, алхимии, нумерологии.

Королевское «Счастливое путешествие» Эрреры по Италии, Фландрии, Германии и Нидерландам в составе большой свиты дворян и просвещенных деятелей гуманизма не могло не сказаться на развитии интереса в целом к искусству Возрождения, определившего направление гуманистического образования. Именно тогда античность стала определяющей в его художественной концепции, тем более, что это было абсолютно созвучно интересам короля. По документам известно, что король изучал итальянские трактаты, чертежи, планы<sup>1</sup>. Его покои были завалены литературой и иллюстративным материалом по зодчеству. Филипп II прекрасно знал современную ему итальянскую архитектуру (ил. 2). Трёхлетний вояж вскоре дал свои положительные результаты, отразившиеся в их первом совместном проекте дворцовой резиденции.

Эскориал — памятник архитектуры исключительной важности для понимания специфики завершающей стадии развития испанского Ренессанса. Его нельзя понять, если не знать истинные побудительные причины и цели его строительства. Архитектурная морфология заключалась в сложности умозрительных подтекстов их символической интерпретации. Ансамбль Эскориала — своеобразное зеркало эпохи, в котором отражена политическая, духовная, социальная атмосфера королевского двора. Первым из обязательств юного короля, вступившего на престол, стало выполнение завета, данного Карлу V — построить монастырь в благодарность Сан Лоренцо за то, что он даровал ему победу над французами в битве при Сен-Кантене. Второе заключалось в том, чтобы построить пантеон с целью увековечить память отца и династию испанских Габсбургов. В последующие годы масштабы строительства разрастались. Филипп II до детальных подробностей продумывал художественный образ своего детища, все его составные компоненты, которые с течением времени наполнялись новыми, более сложными идейными смыслами: базилику, пантеон, монастырь, библиотеку, колледж, королевские покои.

В Эскориале были заложены две концепции: духовная, основанная на глубоком религиозном чувстве короля, и ренессансная, соответствующая гуманистической атмосфере, царившей при дворе. Духовное

<sup>1</sup> См.: Documentos para la Historia del monasterio de San Lorezo el Real de Escorial. Vol. 1. ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1917; Op. cit. 1917. Vol. 2; Op. cit. 1918. Vol. 3; Documentos para la Historia del monasterio de San Lorezo el Real de Escorial. Grigorio de Andrés, monasterio de San Lorenzo el real. 1924. Vol. 4; Op. cit. 1962. Vol. 5.



Ил. 1. Якопо да Треццо. Хуан де Эррера. Медаль. Бронза, 1578



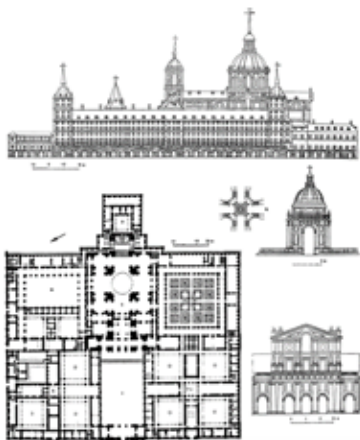
Ил. 2. Антонис Мор. Портрет Филиппа II. Будапешт. Музей изобразительного искусства



Ил. 3. Эскориал. Общий вид

и светское, христианское и языческое, схоластика и спиритуализм, тесно сплелись в интерпретации идейных замыслов образа Эскориала (ил. 3). Король и архитектор хотели примирить религиозную духовность с гуманистическими веяниями современности. Главная задача заключалась в христианизации идей античности. Достаточно обратить внимание на художественную композицию росписи свода библиотеки, чтобы почувствовать всю амбициозность замыслов устроителей Эскориала, где отражена идея синтеза библейских и мифологических сюжетов, как смысловая константа соединения христианского и античного Мироздания.

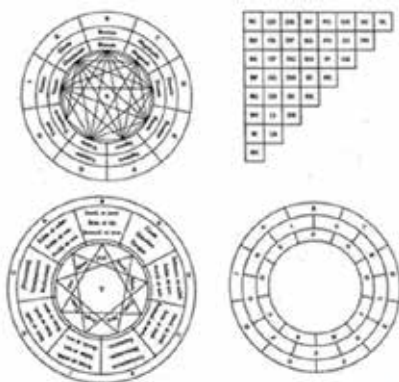




Ил. 4. Эскориал. План. Разрез



Ил. 5. Эскориал. Главный портал.  
Фото Сим Н. М.



Ил. 6. Рамон Луллий. Рисунки из трактата «Ars magna»

Не менее любопытной была концептуальная версия ансамбля Эскориала как нового храма Соломона или представления его местом рая на земле посредством обозначения траектории движения планет. Известно, что король и Эррера увлекались астрологией, алхимией, эзотерикой, где искали структурную систему умозрительных идей Эскориала, как формы микрокосмоса в системе макрокосмоса [8, с. 69–70].

Поставленные перед Эррерой задачи были понятны и соответствовали практическим навыкам, усвоенным им в первые годы работы с архитектором Хуаном де Толедо, которому принадлежал не только план монастыря Сан Лоренцо, но и ренессансная типология ансамбля в духе лучших

образцов итальянской архитектуры. После кончины Хуана Баутисты де Толедо (1567), Эррера стал его преемником. Помимо руководства работами в Эскориале, он выполнял функции суперинтенданта при дворе, составлял чертежи инженерных конструкций мостов и фортификационных сооружений, проекты реконструкций устаревших зданий. Основные приемы строительной инженерии и стилевая эстетика универсального классицизма формировались в процессе создания дворца-монастыря в Эскориале.

Итак, до начала строительства был четко сформулирован план Эскориала, документально подтвержденный гравюрами Перре, выполненными по рисункам архитектора (ил. 4). Хранитель библиотеки фра Хосе Сигуэнса в детальных подробностях излагает хронологию событий, описанных в «Истории ордена Святого Иеронима»: «...король сделал дом <...>, где было достаточно места не только ему и королеве, но и для кабальеров <...>. Посередине двух домов должен находиться храм, куда бы они приходили совершать божественную литургию» [9].

Многочисленные постройки Эскориала, выдержанные в одном монументальном стиле, включены в четкую объемно-пространственную композицию (ил. 5). Дух ясной математической логики пронизывает образ дворца-монастыря, определяя его пропорции, ритм, ордерный строй, формы, сведенные к простым геометрическим объемам — кубу и шару. Выразительный облик сооружения отличается протяженной горизонтальностью линии фасада, композиционным единообразием двориков, геометрической строгостью их интерьеров и галерей с полным отсутствием каких-либо декоративных украшений. Свой практический опыт Эррера изложит в трактате «Дискурс о кубической фигуре» (*Discurso sobre la figura cúbica*) [7, с. 105–109]. Архитектор был вдохновлен учением философа испанского Средневековья Рамона Ллули, (1233–1315), (*Ramon Llull*), основные идеи которого были изложены в трактате «Великое искусство» (*Arsmagna*). Эррера интересовали, в первую очередь, размышления Рамона о высшем Разуме, о символических атрибутах, выраженных геометрическими фигурами и математическими соотношениями, описанными в трактате «Великое искусство» (*Arsmagna*). Учение Ллули о способах познания мировой гармонии Эррера соотносит с архитектурой, в которой, согласно законам симметрии и геометрического порядка, заложена универсальная система построения совершенных форм (ил. 6).

Эррера возводит на пьедестал универсальную фигуру куба. Для него это больше, чем геометрическая фигура. Куб, согласно учению неоплатоновских мыслителей эпохи Возрождения, нагружен символическим содержанием, как идея совершенства творения, как форма, способная выразить бесконечное разнообразие комбинаций элементов и атрибутов, определяющих многообразие Вселенной. В своих проектах Эррера будет применять на практике формы куба, шара, пирамиды, о смыслах и значении которых он рассуждает в «Дискурсе». В полной мере его идеи были воплощены сначала в Эскориале, затем в здании Биржи в Севилье,



Ил. 7. Солнечные галереи.  
Фото Сим Н. М.



Ил. 8. Южный фасад. Фото Сим Н. М.

в кафедральных соборах Куэнки, Вальядолиде, в Лиссабоне, в Алькасаре Толедо и Сеговии.

Хуан де Эррера был человеком честолюбивым, методичным, с рациональным складом ума, и владел новейшими научными знаниями, особенно в области математики; также ему было не чуждо плагиатство. Его теоретическая концепция в полной мере отвечала канонам эпохи Возрождения, отсылая к витрувианским истокам. В архитектуре была заложена пифагорейско-неоплатоническая идея Универсума, основанная на вере в то, что законы гармонических чисел распространяются на все: от небесных сфер до ничтожнейших проявлений земной жизни.

Классикам Возрождения было свойственно смотреть на архитектуру как на математическую науку, оперирующую космическими категориями. Ренессансные теоретики были уверены, что могут воссоздать действительные универсальные соотношения и представить их чистыми и абсолютными, приближенными к абстрактной геометрии. Законы архитектуры были для них частью и отражением универсальных законов Мироздания, которые основывались на соотношениях простых целых чисел и совершенных геометрических фигур. Главным пунктом являлась прикладная инженерно-математическая ориентация, основанная на стремлении прямо и непосредственно применить универсальные модели для решения практических вопросов [11]. Эту «математическую» линию ренессансной гуманистической философии Эррера применяет в своей теории, создавая умозрительную концепцию собственного архитектурного языка. В теории о кубе отразилось новое направление архитектурной науки, названное впоследствии стереотомией — наукой о построении объемных тел по законам стереометрии и начертательной геометрии. Его метод опирается не на эмпирический опыт средневековых мастеров зодчества, а на строгий расчет по рациональным математическим законам. Это способствовало поиску новых, неординарных решений, как например, приемы обтесывания природного камня путем придания ему совершен-

ной геометрической формы для строительства стен, арок, сводов. Таким образом, математика превращается для него в универсальный принцип архитектурного мышления.

Первый этап строительства Эскориала начинался с Солнечных галерей, расположенных в левой части южного фасада (ил. 7). Двухъярусная конструкция, спроектированная Хуаном Баутистой де Толедо, отличается своими итальянскими аллюзиями. Все исполнено на принципе подобия тосканским виллам с открытыми галереями, что в полной мере соответствовало замыслу короля. Об этом писал Хосе Сигуэнса: «Король искал пейзаж, способствовавший возвышению его души, благоприятствующий его религиозным размышлениям». Хуан Баутиста следовал традициям Сансовино, Палладио, был близок кругу Микеланджело. Как утверждает Х. Камон Азнар, его ренессансная пластика уже не соответствовала духу времени и вкусам монарха. Устав от обилия орнаментальных украшений стиля платереско, охватившего все регионы Испании, архитектура, лишенная какого-либо орнамента «дезорнаментадо», стала ему антитезой. Фасады, интерьеры, дворики Эскориала — всё буквально поражает полным отсутствием декораций, где ничто не отвлекает и демонстрирует абсолютное господство монументальной кубической формы [12].

В стиливой концепции Эрреры появляются архитектурные идеи, принципиально отличные от устойчивых средневековых приемов. Сооружение представлено единым блоком равновеликой высоты, подчеркнутой слегка выступающим протяженным карнизом. Угловые сегменты артикулируются башнями, увенчанными пирамидальными шпилями, которые привносят элемент вертикальности и подчёркивают пространственную симметрию. Стены чередуются ритмичным рядом оконных проемов, ломающих их монотонность. Фасад, словно монохромный плотный занавес, скрывает внутреннюю конструкцию дворца. Нижний ярус южного фасада немного отличен от северного. По всей его длине выступает откос, который применяли обычно в фортификационной архитектуре, подобной той, которую Хуан Баутиста де Толедо наблюдал в Неаполе. Наклон откоса слишком мал по отношению к площади стены и теряет свой крепостной характер. Композиционную привлекательность стене придает равновесие пропорциональных соотношений конструктивных элементов (ил. 8).

Архитектура Эскориала была богата новыми конструктивными решениями, которые прежде всего отразились в Королевской церкви, основанной на крестово-купольной византийской типологии. Три нефа перекрыты цилиндрическими сводами, на оси среднего расположена главная капелла. Столбы средокрестия несут барабан купола. Переход от квадрата к кругу выполнен при помощи парусов. Сферический купол, со слегка повышенной стрелой подъема, увенчан фонарем (ил. 9). Во всем доминирует строгая геометрия форм и архитектурная грамматика классицизма. Ордер подчинен стене: дорический расположен строго по центральному нефу, тосканский — в боковых капеллах. Орган украшен коринфским ордером.



Ил. 9. Вид на купол. Фото Сим Н. М.



Ил. 10. Дворик королей.  
Фото Сим Н. М.



Ил. 11. Биржа. Севилья. Внутренний дворик. Фото Сим Н. М.



Ил. 12. Кафедральный собор.  
Вальядолид. Фото Сим Н. М.



Ил. 13. Лиссабон. Дворец Филиппа II. Гравюра. Париж. Национальная библиотека

Всё преувеличенно, элементы форм «очищены» холодным универсальным языком [13, с. 115]. Это скорее умозрительная архитектура математика, но не художника. Основная эстетическая ценность заключается в равновесии монументальных пропорциональных соотношений. Эррера, прежде всего, инженер, нежели архитектор. Его страсть к математике преобладала до такой степени, что стала приоритетной в специфике выразительных средств стилиобразующего приема (ил. 10).

Идейный замысел здания с абсолютными пропорциональными соотношениями Эррера воплотил в архитектуре Биржи (*Lonja*) в Севилье. Она была спроектирована по законам гармонии кубической формы и строгой симметрии объемно-пространственной композиции. Фасады, в отличие от Эскориала, живописны благодаря цветовым контрастам материала: белого камня и охристого кирпича. Архитектор поднял здание на ступенчатый пьедестал, окружающий его по периметру. Лонжа стала одним из самых совершенных сооружений в рамках классических канонов испанского Возрождения. Она так же универсальна по формам, как и Эскориал, но здесь нет холодного чувства отреченности от мира, которым веет от королевского дворца. Солнечная и жизнерадостная атмосфера шумной Севильи «согревает своим теплом». Здание, где пропорции числовых величин согласуются с основными параметрами человека и нет подавляющей монументальности форм. Внутренний дворик своей чистотой линий кубической формы прославляет идею гармоничного порядка в архитектуре (ил. 11). Здесь повторяется композиционный строй, подобный дворику Евангелистов в Эскориале. Он оформлен двухъярусной крытой галереей. Колонны дорического ордера в первом ярусе и ионического во втором, на три четверти утоплены в стену. Внутреннее пространство, обрамленное изящной балюстрадой с шарами на постаментах, торжественно и величественно.

Хуан де Эррера, став главным архитектором королевского двора, контролировал все процессы культового и гражданского строительства империи. Он безапелляционно вносит изменения в представленные ему на утверждение проекты, видоизменяет их, согласно своему видению. Это не могло не сказаться на определенном единообразии архитектурных памятников в целом, либо отдельных фрагментов интерьеров, двориков или фасадов. Реплики на архитектуру в стиле дезорнаментадо распространялись далеко за пределы Испании: в Португалии, Сицилии, Южной Италии. Так, например, Эррера внес незначительные поправки в композицию дворца Карла V в Гранаде. Он планировал увеличить высоту часовни, подняв ее над линией кровли. Стиль Эрреры заметен в западном вестибюле, где все выступающие элементы были утоплены в стену и исчезли фрагменты архитектурного декора. К счастью, отмечает Розенталь, не все поправки Эрреры были выполнены [14, с. 163–167]. Например, повышенные пропорции часовни нарушили бы чистые линии и пропорции первоначального проекта. Желание короля и Эрреры придать общий единый стиль всем дворцовым



Ил. 14. Лиссабон. Дворец Филиппа II.  
Сим Н. М.



Ил. 15. Сальвадор Дали. Распятие,  
или Гиперкубическое тело, 1954.  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

сооружениям Испании лишило бы дворец Карла V оригинального образа и превратило бы его в бледную копию Эскориала.

Дворцовую и культовую архитектуру Эрреры в Мадриде, Толедо, Севилье, Гранаде, Вальядолиде и Лиссабоне объединяет общая идея выражения холодного помпезного стиля времени Филиппа II средствами математически выверенной, строго продуманной в пространственных и пластических отношениях архитектуры (ил. 12). Дворцовая архитектура ассоциировалась с классическими работами таких мастеров Возрождения, как Альберти и Браманте. Но «классицизм» Эрреры был исключительно его «классицизмом». Как, например, выглядит реконструкция левого крыла фасада королевского дворца в Аранхуэсе, артикулированного пилястрами тосканского и дорического ордера с навершиями шаров на фронтонах.

Реконструкция дворца в Лиссабоне стала последним совместным проектом короля и архитектора<sup>2</sup>. Это был самый амбициозный замысел новой королевской резиденции, первоначальную идею которой обосновал итальянский архитектор Филиппо Терци. Поэтому концепция дворца в Лиссабоне, так же, как и проект Хуана де Толедо в Эскориале, в целом была уже сформированной [5, с. 83–85]. Дворец имел вид четырёхъярусной башни-крепости, обращенной фасадом в сторону океана, с характерной повышенной шиферной крышей, с куполом и, венчающим композицию, световым фонарем (ил. 13). Величественный фронтон фасада оформлен монументальными парными пилястрами дорического ордера. В общей композиции ансамбля преобладала типология испанской крепости, подобно Алькасару в Мадриде и Толедо. Дворец уже существенно отличался от испанских построек Эрреры. Башня-дворец была слишком широкой, чтобы выглядеть просто башней и достаточно высокой, и узкой, чтобы напоминать традиционный облик городского дворца (ил. 14).

<sup>2</sup> Дворец был разрушен во время лиссабонского землетрясения 1755 года.

## Заключение

Итак, проблема художественного метода Хуана Эрреры симптоматично фокусируется на вопросах происхождения стилевой концепции эрререско, его эстетических критериев, самобытном вкладе архитектора в общий исторический процесс испанской ренессансной культуры. Архитектурное наследие Эрреры имело и имеет по сей день неоднозначную оценку среди историков искусства. Для одних авторов — это выражение высокого стиля Возрождения, как его понимали на Пиренейском полуострове. Для других, это лишь бледная копия того, что делалось в Италии, но трансформированная в собственный универсальный язык. Художественная критика обращена скорее к концепции самого архитектурного сооружения, а не к оценке метода архитектора, как системы индивидуальных приемов в контексте заданных эстетических критериев эпохи.

Архитектура Эрреры в целом отвечала духу своего времени, новым вкусам придворной культуры, следовавшей художественной линии, отличной от традиций народного зодчества. Выбор «римского стиля», как выражение силы и величия абсолютизма в архитектуре, знаменовал для Испании отказ от позднеготических приемов «платереско». Время безудержного декоративного «своеволия», близкого и понятного испанской ментальности, ушло. Приходит «нормативная» эстетика, основанная на постулатах Триденского собора, где Филипп II предстал как защитник и объединитель католической церкви. Другим, не менее значимым аспектом эстетической составляющей, стала идея возрождения империи «золотого века» Августа. Благодаря активному использованию архитектурных правил, основанных на этих идеях, Эскориал стал самой классической постройкой в истории испанского Ренессанса, а архитектор, воплотивший в полной мере эти замыслы, соответственно, олицетворял своим творчеством стилевую концепцию имперского духа Габсбургов. Нельзя не согласиться с Т. П. Каптеревой, которая заявляла, что проблема художественных достоинств архитектурного наследия Эрреры зачастую определялась с позиции ренессансного классического идеала, не учитывающего конкретные условия испанской действительности, в среде которой формировалась специфика выразительных форм «эрререско» [4, с. 31].

Век архитектуры Эрреры был недолгим. Смена исторических и культурных обстоятельств следующего столетия, вступающего полномасштабно в эпоху барокко, изменила вектор развития архитектуры. Отступив от классической тенденции эрререско, она снова вернулась к истокам народной культуры, к изобилию пластического декора, аналогичному «платереско», но уже в новой стилевой ипостаси. Антитезой стилю «дезорнаментадо» станет «пышное» андалузское барокко и кастильское «чурригереско». Архитектурные идеи Хуана де Эрреры, как ни удивительно, найдут свое продолжение только в искусстве двадцатого столетия. Например, Сальвадор Дали интересовался теоретическими размышлениями Эрреры в «Дискурсе о кубической фигуре» и запечатлел их в картине, которую он так и назвал



«Рассуждение о кубической форме Хуана де Эрреры». Дали сделал еще одну работу, основанную на «Дискурсе» Эрреры: «Распятие», где крест сконфигурирован кубами (ил. 15). Работа сопровождалась текстом автора: «Картина основана на идее кубической фигуры Хуана де Эрреры, строителя Эскориала». Любопытны в этом ключе, художественные аналогии со стилевым течением авангарда, обращенного к концепции формы куба в архитектуре первой половины двадцатого века, на которые обращает внимание испанский архитектор Рафаэль Монео. Он приводит примеры реконструкции музея Прадо, городского совета Мурсии, библиотеки Деусто в Бильбао, аудиторий Барселоны, римского музея-театра в Картахене, музея-университета Наварры в Памплоне, дворца Конгрессов Курсааль в Сан-Себастьяне. Монео отмечает, что везде в основе композиции названных памятников архитектуры лежит идея кубического блока.

На этом основании можно заявить, что художественный метод Хуана де Эрреры, с точки зрения архитектуры формы, пережил своего автора, перешагнув в двадцать первое столетие, оставаясь актуальным в современном мире концептуального искусства. Фигура куба, которую Эррера возводит во главу угла своей авторской концепции, знаменует как образ стабильности, прочности, постоянства и добродетели. Эррера желал быть современными в средневековой Испании, уйти от груза прошлого и создать идеальную архитектурную «модель» мировой империи. В этом заключена суть художественного метода Хуана де Эрреры и его исторического места в истории испанской архитектуры.

#### Литература

1. *Checa Cremades, F.* Las Construcciones del principe Felipe, en el Escorial, Ideas y Diseño, la arquitectura. Exposición, IV Centenario / Fernando Checa Cremades. — Madrid, 1986. — P. 23–45.
2. *Aramburu-Zabala Higuera, M.* Angel. Arquitectura Herreriana // Revistadel Centro de Estudios Montañeses. — 1996. — № 52. — P. 79–124.
3. *Kubler, G. A.* La obradel Escorial, trad. de Fernando Villaverde / George Alexander Kubler. — Madrid: Alianza Editorial, 1983. — 224 p.
4. *Taylor, R.* Architecture and Magic: consideration on the idea of the Escorial / René Taylor. — Nueva York, 1967. — P. 81–109.
5. *Кантерева, Т. П.* Эскориал // Грани творчества: сб. науч. ст. — Москва, 2003. — С. 70–71. = Kaptereva, T. P. Eskorial // Grani tvorchestva. — Moscow, 2003. — S. 70–71. — In Russ.
6. *Zerner, C. W.* Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II / Catherine Wilkinson Zerner. — Madrid, 1996. — 224 P.
7. *Cervera Vera, L.* Esquema biografico de Juan de Herrera, arquitecto humanista, intérprete de los cánones vitruvianos, en Homenaje a Juan de Herrera / Luis Cervera Vera. — Santander, 1988. — P. 13–34.

8. *Aramburu-Zabala Higuera, M. Angel*. Biografía de Juan de Herrera / Miguel Angel Aramburu-Zabala Higuera, Celestina Losada Varea, Ana Cagigas Aberasturi. — Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 2003. — 398 p.
9. *Сим, Н. М.* Эскориал — идея, образ, стиль королевской резиденции Филиппа II / Н. М. Сим // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. — 2021. — № 1 (103). — С. 63–78. = Sim, N. M. Eskorial — ideya, obraz, stil' korolevskoy rezidentsii Filippa II // Vestnik Rossiyskogo fonda fundamental'nykh issledovaniy. Gumanitarnyye i obshchestvennyye nauki. — 2021. — № 1 (103). — С. 63–78. — In Russ.
10. *Sigüenza, J. de*. Historia de la Orden de san Jerónimo. Bailly-Bailliére é hijos / José de Sigüenza. — Madrid: La fundación del monasterio de San Lorenzo el Real, 1600. — Tomo II. — 688 p.
11. *Valls i Pujol, E.* La Ciència en la Històriadels Països Catalans I. Delsàrabs al Renaixement / Esperança Valls i Pujol // Aljamía: Anuario de InformaciónBibliográfica. — 2007. — N° 19. — P. 511–521.
12. *Ефимова, Е. А.* Архитектурная теория Филибера Делорма: дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 1997. = Yefimova, Ye. A. Arkhitekturnaya teoriya Filibera Delorma: dis. kand. iskusstvovedeniya. — Moskva, 1997. — In Russ.
13. *Camón Aznar, J.* La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI / José Camón Aznar. — Madrid: Espaca-Calpe, 1970. — 567 p.
14. *Rincón Álvarez, M.* El Renacimiento en el Monasterio de San Lorenzo de el Escorial / Manuel Rincon Álvarez. — Madrid, 2023. — 187 p.
15. *Rosenthal, E.* El Programa iconográfico — arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada, en Seminario sobre arquitectura imperial, ed. Ignacio Henares Cuéllar / Earl E. Rosenthal. — Granada, 1988. — P. 159–177.
16. *Àngels Ferrer i Ballester*. La arquitectura en el discurso de la figuracúbica de Juan de Herrera, Rafael Moneo y Piet Blom // Angelsferrerb.wordpress.com: [сайт]. — URL: <https://angelsferrerb.wordpress.com/2018/09/15/moneo-analiza-el-cubo-en-la-arquitectura-de-juan-de-herrera-y-su-relacion-con-ramon-llull/> (дата обращения: 11.10.2023).

УДК 72.012: [514:515.16] (540)

**Е. Ю. Лобанов**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**С. А. Шаманова**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **ФРАКТАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И АРХИТЕКТУРЕ ИНДИИ**

*Статья посвящена сравнительному анализу геометрических структур в монументальном искусстве, архитектуре и градостроительстве Индии, включая как традиционные постройки, так и современные объекты. Выявлены характерные пропорциональные соотношения архитектурных элементов, а также самоподобные формы (имеющие отношение к гномонам и фракталам). Поставлены вопросы о более глубоком изучении эстетических перспектив применения подобных геометрических построений в современной архитектуре.*

**Ключевые слова:** градостроительство, архитектура, фрактальная геометрия, символизм, самоподобие

**Evgenii Yu. Lobanov**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

**Sofia A. Shamanova**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

## **FRactal Structures in Monumental Art and Architecture of India**

*The article is devoted to a comparative analysis of geometric structures in monumental art, architecture and urban planning in India, including both traditional buildings and modern objects. Characteristic proportional relationships of architectural elements, as well as self-similar forms (related to gnomons and fractals), have been identified. Questions have been raised about a deeper study of the aesthetic prospects for using such geometric structures in modern architecture.*

**Key words:** urban planning; architecture; fractal geometry; symbolism; self-similarity

Самоподобие — это явление, когда каждая часть некоего объекта геометрически подобна целому. Это основная концепция теории фракталов (Б. Мандельброт) [8]. Представляет большой интерес тот факт, что самоподобие является одним из основных принципов организации архитектуры индуистских храмов. Мандир (индуистский храм) спроектирован и построен как символическая модель Космоса, что предусмотрено индуистской философией и верованиями [4].

Индуистская философия описывает космос как холономный. Холономность подразумевает самоподобие, однородность, изотропию и симметрии различного рода. Подобно голограмме, каждый фрагмент космоса считается в ней целым и содержащим информацию, подобную целому [4].

*Dr. Uday Dokras u Srishti Dokras (Indo Nordic Author's Collective)* отмечают, что «индуистская архитектура была одной из первых, установивших связь между фигурой человека и системой пропорций, которая позже была изучена Леонардо да Винчи и Ле Корбюзье в модульной системе измерений» [6]. Она основана на геометрии Ваступурашамандалы, в которой форма Пуруши (существа, из тела которого была создана Вселенная) была создана, чтобы соответствовать абстрактной идее квадрата как высшей геометрической формы. Основной формой Ваступурашамандалы является квадрат, который представляет землю, а круг символизирует вселенную, предполагающую безвременье и бесконечность. На самом деле мандала представляет собой квадрат, разделенный на более мелкие квадраты, которые расположены в виде сетки. Каждый из меньших квадратов посвящен определенному богу. Наиболее часто используемые мандалы — это квадрат, разделенный на 64 части и на 81 часть. Таким образом, Ваступурашамандала была основой плана первого этажа для всех индуистских храмов. Основная форма плана храма была следующей: внешнее кольцо квадрата мандалы определено толщиной стен главного святилища, центральные 4 квадрата были зарезервированы для главного божества, внутреннее кольцо из 12 квадратов образовывало стены гарбхагрихи (святилища), а следующее 16 или 28 образуют прадкшина патху (обходную галерею). Эти простые деления квадрата с перестановкой и комбинацией стали основой для развития более сложного храмового комплекса [3].

Математика фракталов использовалась, чтобы показать, что причина, по которой существующие здания имеют универсальную привлекательность и доставляют визуальное удовлетворение, заключается в том, что они дают зрителю ощущение масштаба при взгляде с разных расстояний. Например, в высоких воротах гопурам индуистских храмов, таких как храм Вирупакша в Хампи, построенный в седьмом веке, и других, таких как храм Кандария Махадева в Кхаджурахо, части и целое имеют одинаковый характер, с фрактальной размерностью в диапазоне от 1,7 до 1,8. Группа меньших башен (шикхара, букв. «гора») вокруг самой высокой центральной башни, которая представляет священную гору Кайлас, обитель Господа Шивы, изображает бесконечное повторение вселенных в индуистской космологии. Ученый-

религиовед Уильям Дж. Джексон заметил, что башни, сгруппированные среди меньших башен, сами сгруппированы среди еще меньших башен, так что «изящно созданная идеальная форма предполагает бесконечные восходящие уровни существования и сознания, расширяющиеся размеры, поднимающиеся к трансцендентности наверху, и в то же время вмещающие священное глубоко внутри» [4].

В индуистских храмах символическое представление космической модели затем проецируется на индуистские храмы с использованием принципа Васту Шастры Сукха Даршан, который гласит, что меньшие части храма должны быть самоподобными и представлять собой копии целого. Повторение этих все более мелких частей символизирует естественные явления фрактальных паттернов, встречающихся в природе. Эти узоры составляют внешний вид индуистских храмов. Каждый элемент и деталь пропорциональны друг другу, это явление также известно как сакральная геометрия [6].

Священные геометрические структуры лежат в основе планировочных схем не только храмов, но и целых поселений. Город Джайпур — пример удачного сочетания концепции Васту-шастры (древнего свода правил проектирования и строительства согласно сакральной геометрии; васту шастра — букв. «наука об архитектуре») и использования ландшафта местности. Прямая линия горного хребта послужила основой для прокладки магистрали с востока на запад. Затем была проложена дорога между Эмбером и Санганером как маршрута с севера на юг под прямым углом к ней. Точка пересечения в будущем станет одним из главных перекрестков города. Южная граница города должна была проходить в пределах дороги между городами Великих Моголов — Агрой и Аджмером. Таким образом, продление трассы север-юг как можно дальше на юг дает первый фиксированный размер — длину стороны квадрата — и устанавливает размер единицы или модуля города. Согласно принципам, изложенным в Шилпа-шастре, древнеиндийском трактате по архитектуре, участок должен быть разделен на сетки или мандалы в количестве от  $2 \times 2$  до  $10 \times 10$ . Джайпур включает в себя девять таких модулей (мандал) [2].

Планировка современного культурного центра Джавахар Кала Кендра (архитектор Чарльз Корреа, 1993) соответствует геометрии мистической системы Васту-шастра. Симметричная и самоповторяющаяся модель, представленная в проекте, вытекает из первичных убеждений, традиций, мифов, фундаментальности и математических стандартов, выраженных в виде геометрических узоров («янтрах»). План здания представляет собой 9 квадратов  $30 \times 30$  метров (тип сетки — «питха-мандала»), что также соответствует «Наваграхе» — мандале девяти планет. Как и в плане города Джайпура, основанном на питха-мандале, в которой один квадрат смещен и две центральные площади объединены, в Джавахал Кала Кендре квадраты ограничены стенами высотой 8 метров и символизируют крепостные стены старого города Джайпура. Один из корпусов (театральный)

смещен в сторону, что также является отсылкой на первоначальный план Джайпура (ил. 1):

1. «Сурья» — уличное пространство в центре. Ступенчатые конструкции символизируют единение и размышление. Символ — Солнце.

2. «Гуру» — библиотека. Символ — Меркурий;

3. «Раху» — художественная галерея, название происходит от несуществующей планеты;

4. «Шани» — мастерская. Символ — Сатурн;

5. «Кету» — музейный центр;

6. «Будх» — зал скульптур (четырёхмерного искусства?). Символ — Юпитер;

7. «Чандра» — общественный центр (кафетерий и гостиница), ему соответствует Луна;

8. «Мангал». Административная зона — символ власти. Символ — Марс;

9. «Шукра» — театральная зона. Символ — Венера.

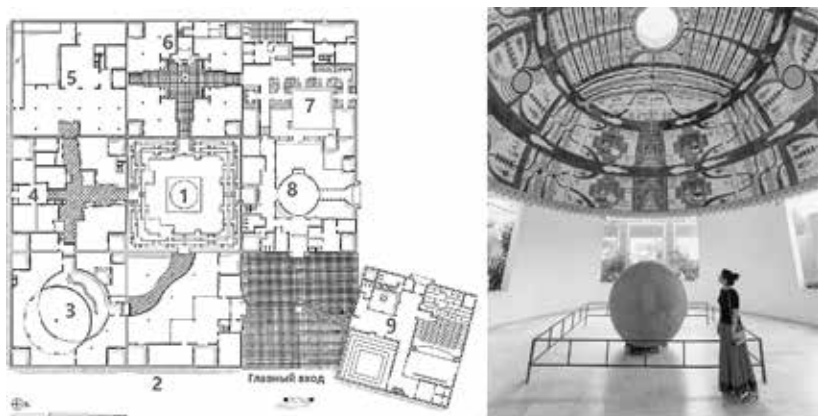
Структура пространств комплекса Джавахар Кала Кендра напоминает губку Менгера (по классификации Н. Салингароса — это перфорированный фрактал [7]). При ближайшем рассмотрении можно различить как минимум 2 итерации общего квадрата сначала на  $3 \times 3$  модуля, затем каждого модуля на  $5 \times 5$ . Общественная зона в центральном модуле  $1/9$  от целого квадрата повторяется в виде перекрестка, линии или кругового атриума в центральной  $1/25$  от этого же модуля.

Вдоль скругленного потолка входного холла административного центра расположена космографическая роспись, разделенная полосами (реками) на три уровня — верхний (урдхвалока), средний (мадхьялока) и нижний (адхолока). Космография — это метафизический пейзаж, описывающий принципы устройства мира, которые являются центральными для джайнизма. Тема путешествия между мирами также прослеживается и в движении между пространствами комплекса, и в символах планет на фасадах, и в коридоре, который словно река перетекает между корпусами комплекса.

Элементы фрактальной архитектуры встречаются также и в дворцовой архитектуре Индии. В качестве примера можно привести Дворец ветров (Хава Махал) в Джайпуре.

Дворец Хава Махал был построен в 1799 г. из красного песчаника. По своему назначению это была временная резиденция гарема махараджи Савай Пратап Сингха. Космологическая составляющая архитектуры дворца отсылает к богу Кришне, о чем напоминают многочисленные башенки, внешне похожие на головной убор бога. В здании нет ни одной лестницы, вместо них устроены пандусы с насечками против скольжения.

Пятиярусное здание с 953 нишами и окнами спроектировано так, чтобы обеспечивать хорошую естественную вентиляцию даже в самые жаркие дни — именно отсюда он и получил свое второе название «Дворец

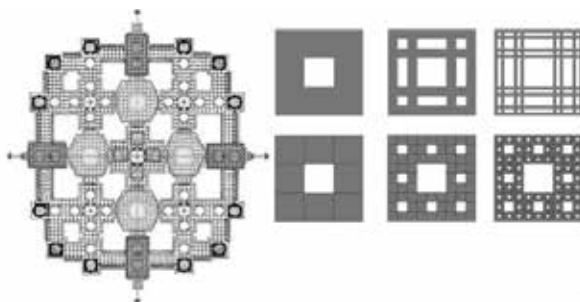


Ил. 1. Джавахар Кала Кендра (план, вид на потолок в административной зоне)



Ил. 2. Дворец Хава Махал, Джайпур, Индия

ветров». Замысловатые решетки «джаали» на окнах равномерно распределяют поток воздуха и рассеивают прямые солнечные лучи. Количество и размер проемов различаются на каждом этаже и зависят от сезона его использования. На некоторых этажах окна покрыты витражами, а на некоторых представляют собой открытые джалисы. Сложные балконы-джхароки позволяли женщинам гарема наблюдать за происходящим на улице, в то время как их самих было не видно, что не нарушало традицию, запрещающую женщинам появляться при посторонних.



Ил. 3. План «идеального» джайнистского храма в сопоставлении с фракталами типа «губки Менгера»

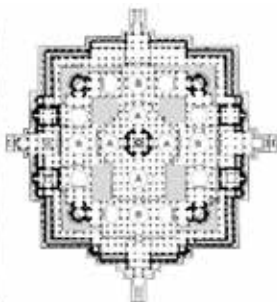
Фрактальная структура главных фасадов дворца построена по принципу 1:3, где каждый повторяющийся элемент композиции делится на три части с центром большего размера. Например, на иллюстрации 2 прослеживается дробность между большим эркером с двумя малыми по бокам и таким же делением окон внутри каждого эркера, и далее с уменьшением масштаба в узорах решеток.

Фрактальные структуры характерны не для всех индийских храмов. В основном такие формы встречаются в Северной Индии, и, как правило, это либо шиваитские, либо джайнистские храмы.

Если индуистская философия рассматривает космос как холономный и самоподобный по своей природе, то храмы по сути являются символами моделей космоса. Каждая часть фасада спроектирована так, чтобы выглядеть как миниатюрная копия целого. Первоочередной задачей применения фрактального принципа здесь является постижение человеком непостижимого космоса, выраженного в постепенном уменьшении масштаба Вселенной до соразмерного человеку [4].

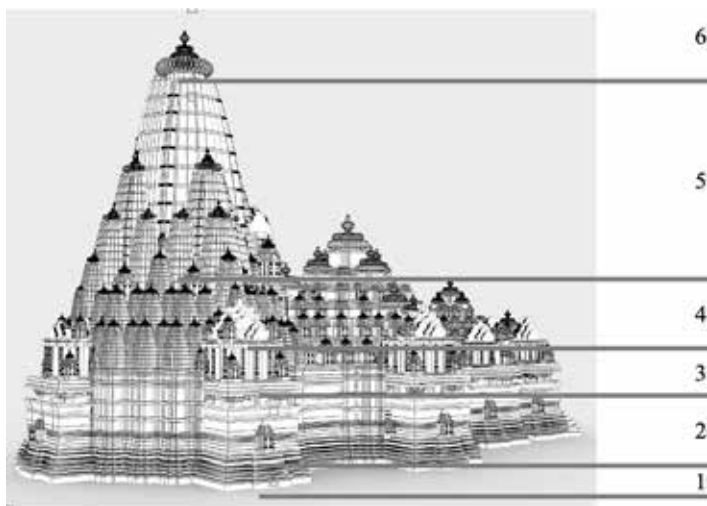
Это наглядно представлено в джайнистской храмовой архитектуре. Джайнистские храмы отличаются прежде всего своей четырехгранной формой, связанной с учением о Тиртханкарах — высших предводниках дхармы, которые самостоятельно победили сансару, цикл смерти и возрождения, и проложили путь, по которому могут следовать другие за новым учителем от сансары к мокше (освобождению). Существует 2 основных типа джайнистских храмов: крупные Шикар-бандхи и Гар — небольшие домашние святилища. Для Шикар-бандхи характерны несколько уровней, один купол, богато украшенные мраморными колоннами и скульптурами вестибюли-мандапы. В центральной части обычно находится изображение почитаемого в этой местности Тиртханкары. Геометрия внутренних пространств здесь имеет четное деление на 4 или 8 частей, или «чаумукх», что означает «учение во всех направлениях», а также является версией перфорированного фрактала — губки Менгера (ил. 3, 4) [1].





Ил. 4. Храмовый комплекс Ранакпур Чатурмукха, Раджастан, Индия

Говоря о сакральном значении фракталов в индуистской монументальной архитектуре, невозможно не упомянуть о храмовых комплексах северной и западной Индии, где были особенно распространены культы Шивы и Вишну. Сравнивая джайнистскую и индуистскую архитектуру между собой, можно прийти к выводу о преобладании в обоих течениях итеративного метода проектирования, при котором пространство развивается по пути самоподобия, многократного повторения и модульности отдельных его элементов. Горизонтально это проявляется в иерархии помещений, вертикально — в пропорциях куполов («шикхарах») над главными залами («гарбхагрихами»), где покоится верховное божество. Ниже представлена схема типичного для этих регионов храма (ил. 5). По вертикали здание делится на несколько частей:



Ил. 5. Схема деления храма по вертикали

1	Питха — это основание, на котором строение растет вдоль центральной оси. Питха разделена на несколько частей, основанных на Хуре, Кумбхе, Антарпатрике, Калаше и Капотали.
2	Ведибандха — следующая часть питхи. Она имеет почти тот же характер, что и питха. Молдинги и типичные детали в обоих случаях во многом схожи. Единственная разница в этом случае в том, что здесь молдинги носят более декоративный характер. Подобный тип небольших повторяющихся декоративных карнизов можно найти в центральном пространстве каждой секции стены.
3	Джангха — это обнесенная стеной часть, выполняющая роль ограждения мандап и Гарбхагрихи. При формировании фракталов используются два разных способа. Изначально он генерируется из формы плана ведибандхи, которые далее усложняются и разбиваются на более мелкие элементы.
4	Варандика — карнизная часть храма. Вдоль внутренней стороны уложены огромные длинные глыбы камней, образующие карниз. Однако снаружи он весьма декоративен, а также образует связь между джангхой и шикхарой, двумя наиболее важными частями храма.
5	Шикхара — вытянутый купол.
6	Ганта — самая верхняя часть храма. Это часть шикхары. Он также имеет отдельные части, а наиболее выступающий участок в виде резного диска называется Амалака.

Самый большой из всех храмов комплекса Кхаджурахо — Кандария Махадева, был построен в X в. н. э. и имеет самоподобную фрактальную структуру. Его высота 109 футов, а ширина 60 футов. Внутреннее устройство храма несколько отличается от обычной конструкции индуистского храма, поскольку вокруг святилища имеется открытый проход, образующий главный алтарь во внутренней части храма. Стены храма Кандария несут около девяти сот изображений. Высота фигур варьируется от 2,5 футов до 3 футов. Вход в храм имеет форму арки и украшен фигурами божеств и музыкантов. Кроме того, вход в святилище украшен сложной цветочной резьбой, перемежающейся фигурами аскетов, совершающих покаяние.

В целом, как отмечает М. В. Шубенков в статье «Фрактальное градостроительство», применение самоподобных структур даст не только возможность создавать необычные формы построек, но и позволит «формировать оболочку зданий, сооружений и их комплексов в соответствии с предполагаемым перемещением людских и транспортных потоков на разных уровнях, соединяющихся между собой в пределах общей структуры. Это позволяет отойти от традиционных ортогональных форм и расширить возможности формообразования, что одновременно оптимизирует геометрию и функциональность зданий» [9]. Опыт же использования фракталов в индийской архитектуре полезен тем, что к экспериментам с формой и функцией добавляется глубокий символизм и духовный смысл геометрических структур, а это становится все более важным в эпоху экзистенциального кризиса западного общества.

## Литература

1. *Jain Temple Architecture* // Archi-Monarch: [сайт]. — URL: <https://archi-monarch.com/jain-temple-architecture/> (дата обращения: 21.11.2023).
2. *The city plan* // Jaipur World Heritage: [сайт]. — URL: <https://jaipurworldheritage.com/the-city-plan/> (дата обращения: 21.11.2023).
3. Mayank Chaturvedi. Fractal Geometry and Hindu Temple: [сайт]. — URL: <https://chaturvedimayank.wordpress.com/2022/09/07/fractal-geometry-and-hindu-temple-architecture/> (дата обращения: 25.11.2023).
4. Dhruvajyoti Sardar. Role of Fractal Geometry in Indian Hindu Temple Architecture / S. Dhruvajyoti, S. Y. Kulkarni // International Journal of Engineering Research & Technology (IJERT). — 2015. — № 4–05. — P. 532–537. — URL: <https://www.ijert.org/research/role-of-fractal-geometry-in-indian-hindu-temple-architecture-IJERTV4IS050709.pdf> (дата обращения: 21.11.2023).
5. Temples of Khajuraho // Indian Culture: [сайт]. — URL: <https://indianculture.gov.in/stories/temples-khajuraho#:~:text=The%20Temples%20of%20Khajuraho%20are, is%20lighted%20by%20large%20windows/> (дата обращения: 22.11.2023).
6. The Geometry of Hindu Temple. Collection of Essays / edited by Dr. Uday Dokras and Srishti Dokras // Academia. edu: [сайт]. — URL: [https://www.academia.edu/71256258/THE\\_GEOMETRY\\_OF\\_HINDU\\_TEMPLE](https://www.academia.edu/71256258/THE_GEOMETRY_OF_HINDU_TEMPLE) (дата обращения: 21.11.2023).
7. Лобанов, Е. Ю. Перспективы фрактального градостроительства в контексте актуальных проблем городской среды / Е. Ю. Лобанов, С. А. Шаманова // Санкт-Петербургский Союз дизайнеров: [сайт]. — URL: [https://www.designspb.ru/news/articles/fractal\\_urban\\_planning/](https://www.designspb.ru/news/articles/fractal_urban_planning/) (дата обращения: 23.11.2023).
8. Мандельброт, Б. Б. Фрактальная геометрия природы / пер. с англ. А. Р. Логунова. — Москва: Интернет компьютерных исследований, 2002. — 656 с.
9. Шубенков, М. В. Фрактальное градостроительство // Архитектурное формирование и геометрия: сборник научных трудов / отв. ред. Н. В. Касянов. — Москва: Ленанд, 2010. — С. 237–245.

## НАБЕРЕЖНАЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА ГОРОДА

*На сегодняшний день набережным отводится времени ничуть не меньше чем остальным городским проектам. Данная тема поднимается все чаще, затрагивая разные сферы жизнедеятельности города и становясь актуальнее. Проектирование набережной можно уловить по тонкой нити, которая, проходит между городом и водой, связывая и объединяя их в одну систему. В свою очередь набережная, являясь отражением города, должна хранить в себе черты его национального колорита. Благодаря такому подходу можно добиться правильного и сбалансированного решения по взаимодействию города и набережной.*

**Ключевые слова:** набережная, город, национальный колорит, структура, связь

**Elina R. Nizamieva**

Kazan, Russia

Kazan Federal University

## THE EMBANKMENT AS A REFLECTION OF THE NATIONAL COLOR OF THE CITY

*To date, the embankments are given no less time than other urban projects. This topic is being raised more and more often, affecting various spheres of the city's life and becoming more relevant. The design of the embankment can be caught by the thin thread that runs between the city and the water, linking and combining them into one system. In turn, the embankment, being a reflection of the city, should preserve its features of national flavor. Thanks to this approach, it is possible to achieve a correct and balanced solution for the interaction of the city and the embankment.*

**Keywords:** embankment, city, national color, structure, bond

Как известно набережная — это линия, которая служит людям средством связи между городом и его водной частью. Благодаря новым проектам набережные преобразуются и становятся местом, где люди могут не только пройти вдоль берега, но также отдохнуть. Современные набережные представляют собой сосредоточение организаций досуга, как для взрослых, так и для детей. Каждый может найти для себя то, что ему по душе. Так на территории набережной проводят различные культурные, спортивные

мероприятия, мастер-классы. Благодаря различным дизайн-решениям, вдоль набережной проектируют площадки: спортивные, детские, также площадки с кафе и ресторанами. С таким подходом данное место будет актуально для посещения не только у местных жителей, но и для туристов.

Набережная, в свою очередь, является местом отдыха, и существует много новых проектов по ее благоустройству. Чтобы набережная не казалась выполненной по шаблону, необходимо найти особую связь между городом и береговой зоной. Добиться этого может помочь изучение национального колорита города. Основным компонентом национального колорита является культура, под которой мы понимаем национальные истоки города: традиции и искусство народностей, населяющих его. Собирая и учитывая указанные компоненты, при разработке концепции по благоустройству набережной, стандартный проект станет стилистически оригинальным, который сможет сделать уникальным не только береговую зону, но и сам город. Согласно этому принципу, можно достичь целостной городской структуры, тем самым сделав набережную неотъемлемой частью города, которая обогатит его и станет новой достопримечательностью.

Главной целью при проектировании набережной является поиск взаимосвязи между городом и береговой линией реки, дабы сделать ее органичной частью городской среды. В первую очередь, это формирование самой территории, которое делится на следующие компоненты:

1. ландшафт;
2. среда;
3. функция.

Под *ландшафтом* подразумевается, каким образом геологические особенности береговой зоны, будут влиять на внешний облик набережной, и как они будут включаться в городскую среду. От этого будет зависеть дальнейший облик набережной.

*Среда* же несет в себе пространственный характер, а именно насыщенность в плане композиции и эстетики архитектуры.

*Функция* предполагает наличие грамотной и качественной составляющей в жизни набережной, ее формообразования в архитектурной структуре.

Во вторую же очередь — это организация, она содержит в себе такие составляющие:

1. эргономичность,
2. эстетичность,
3. гармоничность.

*Эргономичность* включает в себя всю составляющую по комфорту и безопасности для организации условий, в которой будет находиться человек на набережной.

*Эстетичность* наделяет территорию живописным обликом. Именно благодаря ей мы можем отразить национальный колорит города на всей территории набережной.

Что касается такой составляющей, как гармоничность, она открывает ценность синтеза между городом и набережной. Помогает установить определенную индивидуальность береговой зоны.

В качестве примера обратимся к Татарстану — городу Казани. На его территории есть две набережные, именуемые Кремлевская и набережная озера Кабан. При этом каждая по-своему популярна и любима горожанами. Имея свой проект, они, может быть, и остаются хорошо выполненными в определенном плане. Но было бы интересно их разобрать и с точки зрения других критериев, тем самым представляя дальнейшие методы анализа таких территорий.

Попробуем представить какой бы могла быть набережная г. Казани — Кремлевская набережная, учитывая все указанные нами факторы.

### **1. Формирование**

*Ландшафт:* данная набережная занимает левый берег реки Казанки в самом широком ее месте — месте впадения в Волгу, что и послужило созданием сквозного проходного места, что и легло в основу будущего благоустройства набережной. За счет этого можно добавить к благоустройству больше озеленения именно тех растений и деревьев, которые исторически росли именно на этой территории, дабы показать связь времен, которая сложилась на берегах Казанки.

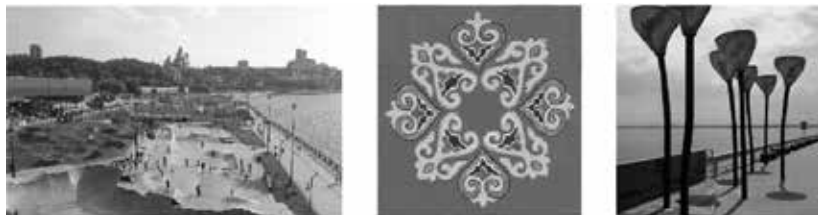
*Среда:* набережная тянется от стен Казанского Кремля до национального культурного центра «Казань», словно связующая нить от истоков города к настоящему, будущему. Эту связь можно укрепить путем трансляции ее на набережную той архитектурной стилистикой, которой богата Казань, создав композицию в плане организации пространства набережной.

*Функция:* набережная оснащена прогулочными зонами, которые оснащены беседками и павильонами, также на территории имеются небольшие здания, в которых разместились рестораны и кафе, малые архитектурные формы (фонтаны, скамейки, фотозоны); все это также можно обыграть, объединяя их в одну архитектурную структуру.

### **2. Организация**

*Эргономичность:* набережная включает в себя различные зоны отдыха, детские, спортивные, они достаточно комфортно оснащены и являются определенным местом для хорошего времяпровождения, как с семьей, так и с друзьями. Также данные места можно дополнительно разнообразить и сделать их более функциональными, подстраиваясь под разные возрастные категории.

*Эстетичность:* территория, которую занимает набережная, является своего рода одним из сосредоточений городского колорита. С нее открываются виды, которыми богата Казань. Поэтому желательно привести национальный колорит в совсем, казалось бы, обычные объекты, сделав их более значительными касаясь конкретной территории. Так, например, плитка, что используется в проекте набережной, может быть не однотонной, а с изображением национального орнамента города. Фонарные



Ил. 1. «Кремлевская набережная» с характерными элементами татарского колорита (плитка с национальным узором, фонарные столбы в виде цветка тюльпана)

столбы, что черными великанами возвышаются на набережной, можно показать в виде стилизованного цветка тюльпана, что также будет ассоциироваться с Татарстаном.

*Гармоничность:* связь набережной с городом прослеживается в ее насыщенности, что дает в плане организации пространства, ту гармонию, которую мы можем получить путем соединения, казалось бы, двух разных элементов. Подойдя к проекту, таким образом, мы не утратим ее баланс и особую индивидуальность.

*Вывод:* на примере Кремлевской набережной города Казани мы увидели, что при учете геологических особенностей (ландшафта), среды, национального колорита и за счет введения, казалось бы, незначительных элементов — керамическая плитка с национальным орнаментом, фонари, стилизованные под цветок Тюльпана, мы сможем получить набережную, которая будет гармонично сочетаться с городской средой и станет изюминкой города, отличаясь национальным колоритом и современным решением.

## *Вторая набережная — набережная озера Кабан*

### **1. Формирование**

*Ландшафт:* набережная расположилась в центре Казани, имеет замыкающий порядок, так как полностью опоясывает озеро Кабан. Данная набережная имеет свою особенность — ее пешеходная зона имеет кольцевой характер. Беря данную уникальность в расчет, можно создать определенную систему взаимодействия городской среды с набережной.

*Среда:* на торцевой части набережной располагается площадь Театра имени Камала, а соответственно и здание Татарского государственного академического театра имени Галиасгара Камала. Данный исторический архитектурный объект можно взять за определенную основу, которая послужит еще одной точкой, на которую может опереться набережная, в плане учета той архитектурной особенности, которая также может включать в себя Казань.

*Функция:* данная набережная имеет особый функциональный характер, так как она имеет открытый доступ к воде, тем самым делая взаимодействие жителей с водной составляющей города более тесной. Что также может привести за собой организацию новых мест, которые могут находиться на самой ее водной части. Данное решение поможет укрепить связь между сушей и водой.

## **2. Организация**

*Эргономичность:* набережная включает в себя детские зоны, зоны для велодорожек, зоны отдыха. Все это можно организовать более удобнее и комфортнее путем разделения маршрута пешеходов и любителей активного отдыха, тем самым сделав нахождение на набережной более безопасным.

*Эстетичность:* место, что занимает набережная, окружено зданиями и строениями, как историческими, так и современными. Чтобы сделать связь прошлого и настоящего более гармоничной, нужно сделать упор на то, чтобы набережная выступала в качестве проводника, и выступала связующим звеном не только между городом и ее водной составляющей, но и между временем — старым и новым. Это можно сделать путем слияний в виде современных материалов, архитектуры кафе и детских площадок с знаковыми историческими элементами Татарстана и озера Кабан.

*Гармоничность:* данная набережная имеет открытую связь с городом, что делает взаимодействие более сбалансированным между ее жителями и водой, что исторически сохраняет ее правильную составляющую. Ведя проект таким путем, мы сможем получить тот грамотный подход, который будет верен, открывая доступ к воде, делая связь с природой в городской черте возможной.

*Вывод:* на втором примере набережной озера Кабан мы можем заметить, что при учете всех пунктов, как и в формировании, так и в организации, самым главным является возможность жителей иметь доступ к водной составляющей города. Благоустройство набережной озера Кабан



Ил. 2. «Набережная озера Кабан» с эмблемой, выполненной в татарской тематике



является лучшим примером в этом плане, но в плане гармоничной связи с городским ансамблем, набережной недостает более явных отсылок к его национальной культуре Татарстана. Для этого можно прибегнуть к вписыванию национального колорита в составляющую набережной, отпечатав на ней определенный стиль, создать айдентику набережной, которая будет передавать ту историческую составляющую, что несет ее имя — «Набережная озера Кабан».

*Итоговый вывод.* Набережная, выступает проводником, и соединяет город и воду, делая связь между ними более крепкой. В результате анализа двух набережных города Казани можно сделать вывод, что проектирование набережной должно содержать в себе ряд критериев: формирование и организация, которые не стоит отбрасывать, оставишь один — потеряешь второй, и так по цепочке. Не стоит забывать, что набережная должна быть продолжением города, быть с ним в балансе, отражать его национальный колорит, только так их взаимодействие будет верным, только при правильном структурировании проекта можно добиться значительных и весомых результатов.

#### Литература

1. *Невокшенова, А. Е.* Роль набережных и тенденции их проектирования в современном мире / А. Е. Невокшенова, Ю. М. Жарких // Молодой ученый. — 2023. — № 14 (461). — С. 36–39.
2. *Кассирер, Э.* Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры (перевод: Муравьев А. Н.) // Проблема человека в западной философии / сост. П. С. Гуревич. — Москва: Прогресс, 1988. — С. 3–30.

УДК 75.052:747 (470.23–25) «20»

**Е. Ю. Лобанов**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**И. Р. Полозов**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **СПЕЦИФИКА АВТОРСКИХ РОСПИСЕЙ ИНТЕРЬЕРОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*Статья посвящена сравнительному анализу авторских росписей в современных общественных интерьерах Санкт-Петербурга, а также анализу их места и значения в историко-культурном контексте. Свобода в выборе стилей, новаторство подходов, техник создания авторских росписей делают данную тему актуальной как для художников, так и для исследователей истории и теории искусства. Выявление тенденций и особенностей развития различных течений, дает возможность проследить закономерности исторического развития и эволюции интерьерной росписи стен как особого вида искусства. Сравнительный анализ в данной статье будет проведен на основе работ современного петербургского художника Анастасии Полозовой.*

**Ключевые слова:** авторская роспись, авторский стиль, общественный интерьер, дизайн интерьера, Анастасия Полозова

**Evgeny Yu. Lobanov**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

**Ivan R. Polozov**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

## **SPECIFICITY OF AUTHOR'S PAINTINGS OF ST. PETERSBURG INTERIORS OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

*This article is devoted to a comparative analysis of original paintings in modern public interiors of St. Petersburg, as well as an analysis of its place and significance in the historical and cultural context. Freedom in choosing styles, innovative approaches, and techniques for creating original paintings*

*make this topic relevant both for artists and for researchers of the history and theory of art. Identification, in the course of analyzing trends and features of the development of various trends, makes it possible to trace the patterns of historical development and evolution of interior wall painting as an art form. A comparative analysis in this article will be carried out on the basis of the works of the contemporary St. Petersburg artist Anastasia Polozova.*

**Keywords:** Author's painting, author's style, public interior, interior design, Anastasiya Polozova

С древнейших времен настенная роспись украшала жилище человека. Еще первобытные люди изображали сцены охоты на сводах пещер, придавая им магический или ритуальный смысл. Как вид искусства настенная роспись начинает фигурировать во времена Шумерской цивилизации и Древнего Египта. Перенос акцента на интерьер происходит в эпоху Древней Греции, где помимо мифологических образов фокус внимания смещается на человека, его повседневный быт, чувства и эмоции. Следуя греческой традиции и основываясь на ее культурном наследии, римляне переносят росписи не только в парадные комнаты своих домов, но также и на фасады зданий, создавая высокохудожественные произведения. XX век в связи с сильнейшими потрясениями и трагическими событиями в мире становится периодом упадка не только монументального, но и любого другого вида искусства. Лишь во второй половине столетия происходит возрождение монументальной росписи, которая помимо интерьеров активно внедряется в городскую среду, становится все более идейной и политически активной. В СССР широчайшее применение монументальное искусство находит в оформлении фасадов и внутреннего пространства объектов общественно-культурного назначения. Появляются новые технологии монументальной росписи; огромной популярностью пользуются акриловые краски, не требующие больших временных и физических затрат [1].

Существенно отличается от советской интерьерной росписи и ее назначение в монументальном искусстве начала XXI в. Во-первых, на смену строгости форм и масштабности размеров приходит детализация и разнообразие используемых технологий. Второй отличительной чертой становится наличие монументальных произведений не только в общественных пространствах, а также в интерьерах жилых помещений. Авторская роспись все чаще используется как способ придания уникальности и особого характера тому или иному пространству.

Для того чтобы наглядно и детально проследить особенности авторской росписи в общественных интерьерах Санкт-Петербурга, следует обратиться к творчеству одного из современных представителей данного направления. Далее будут приведены и проанализированы реализованные проекты Анастасии Игоревны Полозовой — доцента кафедры живописи и рисунка института дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) [5].



Ил. 1. Роспись для ресторана  
«Трезвая утка»



Ил. 2. Роспись в интерьере ресторана  
«Брача»

Прежде чем перейти к анализу конкретных произведений, стоит отметить, что отличительной особенностью авторской росписи в дизайне интерьера также становится широчайшее разнообразие подходов и стилей, используемых художниками. В первую очередь, этому способствует огромный выбор техник и материалов, и их доступность в современном мире.

Популярными и широко распространенными на сегодняшний день остаются такие техники росписи, как: фреска, мозаика, аэрография, роспись акрилом, гризайль, декоративное панно.

Техника фрески представляет собой нанесение красочного слоя на сырой слой штукатурки. Современная роспись благодаря техническим новшествам выполняется в основном по затвердевшему покрытию. Данная техника является наиболее подходящей для создания произведений крупного масштаба, которые на долгое время сохраняют насыщенность цвета и четкость рисунка [6].

Именно техника фрески легла в основу одного из основных приёмов в работах А. И. Полозовой (ил. 1). На иллюстрации 1 представлена роспись, выполненная для ресторана «Трезвая утка», над проектом которого работали дизайнеры Наталия Важенина и Инна Романова. Роспись выполнена по декоративной штукатурке с текстурой, имитирующей бетон и камень, в технике лессировки. Эффект прозрачности рисунка достигается за счет введения акварельных красок, плотные же цветовые пятна на переднем плане, а также контур рисунка выполнены акрилом. Таким образом, благодаря сочетанию различных технических приемов создается эффект «гиперобъема» на плоской поверхности стены.

На иллюстрациях 2 и 3 также представлены росписи, выполненные А. И. Полозовой для интерьеров ресторанов «Брача» и «Тихий». Отличительной чертой, объединяющей обе работы можно назвать графичность и преобладание контурного рисунка. Росписи выполнены акрилом на декоративной штукатурке.

Рассмотрим также еще одну роспись, выполненную художником для ресторана «Тихий», находящегося в центре Санкт-Петербурга (ил. 4).



Ил. 3. Роспись в интерьере ресторана «Тихий». Фрагмент 1



Ил. 4. Роспись в интерьере ресторана «Тихий». Фрагмент 2



Ил. 5. Роспись в интерьере бизнес центра «Обводный 199»

Здесь помимо графичного черного контура активная роль отводится также цвету и цветовым пятнам фона. Роспись выполнена акриловыми красками.

Другим примером общественного пространства, над проектом росписи которого работала Анастасия Полозова, является интерьер бизнес-центра «Обводный 199» (ил. 5). Идейным вдохновителем и руководителем проекта является архитектор Андрей Литвинов. Как и на работе, упомянутой ранее, здесь фигурирует женский образ, выполненный в стилизованной манере [4].

На основе анализа некоторых наиболее характерных для автора росписей можно выделить следующие характерные черты и особенности творчества Анастасии Полозовой:

- характер и визуальный образ росписей, выполняемых в общественных пространствах города во многом продиктован стилистическими особенностями интерьера, а также выполняется в соответствии с основной идеей его дизайна и назначения;

- наряду с классическими техниками широкое применение находят более современные и экспериментальные;
- использование смелых и неординарных цветовых решений, комбинирование абстрактных и геометрических форм с реалистичным изображением.

Таким образом, в результате проведенного исследования можно говорить о том, что в современном городском пространстве неуклонно возрастает интерес к авторской росписи интерьера.

Художники активно сотрудничают с дизайнерами интерьера и архитекторами, так как для создания гармоничного композиционного решения, а также уникального дизайна, отличающегося не только оригинальностью, но и высокой художественной ценностью, необходимо учитывать, как местоположение и функциональное назначение, так и атмосферу, и эмоциональную составляющую всего проекта [3].

Рассмотрев и тщательно изучив различные примеры современной авторской росписи в интерьере, мы можем не только в полной мере оценить неограниченный творческий потенциал данного направления в искусстве, но и понять его значимость в социокультурном контексте.

Вне всяких сомнений, авторская роспись в дизайне интерьера является действительно перспективным направлением. Разнообразии техник и стилей, возможность широкого применения современных технологий, активное использование инновационных приёмов, а также непрерывное расширение сферы их применения — все это не может не способствовать дальнейшему развитию и популяризации авторской интерьерной росписи как одного из направлений монументального искусства.

#### Литература

1. *История возникновения росписи* // Studwood: [сайт]. — URL: [https://studwood.net/800460/kulturologiya/istoriya\\_vozniknoveniya\\_ropisi](https://studwood.net/800460/kulturologiya/istoriya_vozniknoveniya_ropisi) (дата обращения: 18.11.23).
2. *Нестерова, Д. В.* Внутренняя отделка: современные материалы и технологии / Д. В. Нестерова. — Москва: Рипол Классик, 2008. — 320 с.: ил. — URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=53797> (дата обращения: 18.11.23).
3. *Роспись стен в интерьере* // Ангстрем: [сайт]. — URL: <https://www.angstrem-mebel.ru/blog/stil/177245> (дата обращения: 19.11.23).
4. *Тихий* // RESTOCLUB: [сайт]. — URL: <https://www.restoclub.ru/spb/place/tihij-2> (дата обращения: 20.11.23).
5. *Числетт, Х.* Золотые правила дизайна / Х. Числетт. — Москва: Арт-родник, 2011. — 176 с.
6. *Anastasia Polozova* // Instagram: [блог-платформа]. — URL: <https://instagram.com/polozovaai?igshid=NzZlODbkYWE4Ng==> (дата обращения: 15.01.2024).

УДК 747.012.1 (470.23–25)

**Ж. В. Будникова**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**ПРОБЛЕМА СТИЛЯ, ЦВЕТА И КОМПОЗИЦИИ  
В СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРЬЕРАХ НА ПРИМЕРАХ  
РАБОТ СТУДИИ ДИЗАЙНА ЖАННЫ БУДНИКОВОЙ  
И АРХИТЕКТУРНОГО БЮРО «ТЕКТОНИКА»**

*В статье рассматриваются работы современных петербургских архитекторов, на примере нескольких работ архитектурного бюро «Тектоника» и дизайн студии Жанны Будниковой — от крупных объектов зданий до камерных интерьеров. Цель исследования — проанализировать проекты, созданные в современных реалиях людьми, получившими академическое образование, которое красной нитью проходит через все их творчество, но при этом содержащие в себе новаторские решения, новый взгляд на понимание стиля, переосмысление традиционных форм, материалов и мотивов.*

**Ключевые слова:** современные интерьеры, современная архитектура, новаторство, поиск стиля, переосмысление форм

**Zhanna V. Budnikova**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

**THE PROBLEM OF STYLE, COLOR AND COMPOSITION  
IN MODERN INTERIORS SPEAKING OF WORKS BY ZHANNA  
BUDNIKOVA'S DESIGN STUDIO AND THE ARCHITECTURAL  
BUREAU «TECTONIKA»**

*The article examines the works of modern St. Petersburg architects, on the example of several works of the Tectonika architectural bureau and the design of Zhanna Budnikova's studio — from large building objects to chamber interiors. The purpose of the study is to analyze projects created in modern realities by people who have received an academic education, which goes through all their creativity with a red thread, but at the same time contain innovative solutions, a new look at understanding style, rethinking traditional forms, materials and motives.*

**Keywords:** modern interiors, modern architecture, innovation, search for style, rethinking of forms

Тема «Проблема стиля, цвета композиции в современных интерьерах» была выбрана неслучайно. Сегодня современный интерьерный стиль в России на стадии формирования, он имеет несколько направлений и ежедневно трансформируется. Отчасти тенденции в проектировании сформированы богатейшим прошлым в области архитектуры, искусства и дизайна, поэтому многие эксперты утверждают, что говорить о стиле сегодня — это говорить об эклектике.

Ретростиль, хай-тек, минимализм, функционализм, футуризм, кантри, экостиль, ретрофутуризм, модернизм, неоклассика, неомемфис — лишь несколько названий в большом разнообразии веяний и течений в современном дизайне, возникшем как результат промышленной революции и изобретения новых материалов и технологий.

Все они являются ответом на переосмысление стилей XX в., суперстилей предшествующих веков и зачастую не имеют четко выраженных очертаний, плавно переходя друг в друга.

В тоже время, нельзя не говорить о том, что современный интерьерный дизайн отвечает основным трендам, всему многообразию запросов людей — представителей разных стран и даже континентов. Предметы мебели и отделка стен, формы предметов и очертания пространств — все это результаты ответов на вопросы в области социологии, политики, экономики и психологии в пространстве всего Мира.

Проекты культовых зданий, помещения в них, не имеющие сакрального значения, при всей своей ориентированности на классическое наследие, являются по своей сути современным переосмыслением суперстилей, ориентированных на античность. Но говорить о том, что речь идет об историзме — нельзя, ведь это не слепое копирование, а попытка прочесть классику, грамотно интегрировать визуальные формулы безупречной красоты в высокотехнологичный современный организм — схему хитросплетенных инженерных и конструктивных аспектов. А также попытка использовать традиционные материалы, возрождая и поддерживая старинные технологии, но уже применяя ультрасовременные составы, инструменты и оборудование.

Проблема цвета в современных интерьерах интересна тем, что архитекторы, дизайнеры сегодня, в отличие от своих предшественников, обладают информацией, пусть неполной, о воздействии такого сложного волнового явления как цвет на психологию человека. Исследования, начавшиеся в XVIII–XIX вв. сегодня продолжают, оказывая постоянное влияние на инструментарий художников.

Таким образом, у дизайнера появляется возможность вызывать эмоциональный отклик у людей, и даже в той или иной степени влиять на психологическое состояние человека — манипулировать им.

Целью научного исследования этой статьи является выявление особенностей творчества современных авторов — архитекторов, выпускников Академии Художеств, особенностей их работ, иногда ориентированных на традицию,



но созданных в пространстве единого информационного поля, так сильно проявленного сегодня — в XXI веке благодаря социальным сетям и глобализации.

### **Зал в фотостудии *FOCUS***

Один из проектов, созданных в дизайн студии Жанны Будниковой, реализованных в Петербурге в фотопространстве *Focus* — зал с названием *Memphis*. Зал для фотосъемок получил свое название от одноименного стиля, сотворенного творческим объединением под руководством итальянского дизайнера — ветерана Этторе Соттсасса в 1980-х гг. XX в.

Но было бы неверно утверждать, что зал выполнен в стиле *Memphis*. Как и все современные проекты, он эклектичен, заимствует у стиля общие черты и отличающие его характеристики, как то: провокационная эстетика, простота, функциональность, изготовление элементов вручную.

Зал имеет интересную трехуровневую композицию, предлагая фотографу различные локации, позволяя по-разному расположить и осветить модель, однако стилистически он остается цельным. В зале три уровня — уровень пола, подиума у окна и второй этаж, на который ведет лестница. Тема пространства — библиотека, бар, кабинет — широкая, ориентированная на различную целевую аудиторию, продиктовала колорит зала. Он выполнен в бирюзово-розовой гамме, включающей в себя дополнительные цвета.

Композиционные акценты в зале расставлены согласно расположению локаций и различны по тематике. Каждая зона имеет свой образ и функциональное назначение, смысл которых прежде всего в выявлении особенностей модели.

Ширма, прислоненная к стене, металлическое ограждение второго этажа в виде арок, книжные стеллажи с закругленными верхними частями — все это ретроспекции не только стиля мемфис, но и арт деко, модерна. Кроме того, — это ответ на требование времени — потребности человечества в скругленных формах, как потребности в устойчивости, обтекаемости и надежности. Круглые шары — светильники, расставленные над основными локациями, их сочетание с антуражем провоцирует зрителя воспринимать зал как футуристический образ, разбавленный привычными предметами.

Вся мебель в зале — в ретроstile. Английский письменный стол 1970-х гг. и его ровесники — советские кресла. Все они добавляют залу некую приземленность, демонстрируют связку прошлого и будущего.

Палитра для проекта выбрана неслучайно. Исходя из многочисленных исследований влияния цвета на физиологию и психологию человека, изумрудные цвета не имеют явного психологического воздействия на большинство людей (не подавляют психику, не замедляют физиологические процессы, не стимулируют кровяное давление), могут использоваться в крупных объемах, при хорошей инсоляции сильно не рефлексируют на кожу человека.

### **Проект частного дома в Твери**

Проект частного дома в Твери представляет собой проект двухэтажного дома, владелец которого является представителем духовенства. Социальное и духовное положение клиента определило то, что образ дома разрабатывался в «высоком» классическом стиле.

Композиционно — планировочное решение не представляет собой особенной ценности, так как по своей схеме является типовым. Первый этаж не имеет приватного характера, включает в себя кухню-гостиную, кабинет и помещения, бытовые по своей функции.

Второй этаж — это 3 спальни веером расположенные вокруг холла.

Самые парадные помещения дома — кабинет и кухня-гостиная на первом этаже. Их традиционность складывается из деталей — молдингов на стенах, объемных потолочных и напольных плинтусов, современных предметов мебели, выполненных в классическом стиле и спокойной цветовой гамме.

Сложный по наполнению кабинет играет роль «интеллектуальной» гостиной. Книжные стеллажи с бра в мебельных простенках, геометрия потолка и членение стен молдингами придают графичность этому нежному интерьеру, подчеркивая стремление авторов придать ему легкость и минималистичность, несмотря на статус владельца дома.

Уход визуального образа в «облегченную» неоклассику придает всему дому демократичность и современное звучание, а постоянное обращение к традиционной трактовке элементов помогает сохранить впечатление респектабельности пространства.

### **Проект жилого дома в поселке Ропша**

Благодаря тому, что дом проектировался для конкретного участка, удалось учесть все особенности его расположения и создать действительно уникальное планировочное решение.

Образ эклектичен — собран из мотивов модернистской архитектуры и прообразов романской архитектуры Скандинавии. В отделке использованы различные материалы — кирпич, штукатурка, дражка, добавляющие объему здания пластику и разнообразие текстур. Скатная фальцевая кровля добавляет образу строгость.

Особенностью этого небольшого дома является его тектоничность — башня является композиционным центром в экстерьере, и одновременно холлом, вокруг которого веером располагаются основные помещения, причем на самом вершине башни по проекту планируется устроить маленькую музыкальную студию для хозяина дома, увлекающегося ударными инструментами.

Планировочно этот дом интересен тем, что вход в прямоугольный объем осуществляется с угла здания, то есть угловая часть первого этажа играет роль входной группы — тамбура и ведет в центральный холл. Из этого небольшого восьмигранного пространства можно попасть в основные помещения — просторную кухню-гостиную и кабинет.

В этом проекте примечательны лестницы, одна из которых обеспечивает связь холла первого и второго этажей, а вторая — ведет из спальни второго этажа в маленькое приватное чердачное пространство владельца дома, из которого можно попасть в «музыкальную» башню.

Проект рисовался под определенную семью, с ее собственным укладом и взглядом на современное жилище. Однако отражает общее стремление современности к индивидуализму, готовности и авторов, и заказчиков использовать ретроспекции и визуальные цитаты, чтобы создать новый уникальный взгляд на частную архитектуру.

### **Храм Александра Невского в Казани**

Еще один проект, выполненный архитектурным бюро «Тектоника», один из самых значимых в портфолио мастерской — храм Александра Невского в Казани.

Главный заказчик проекта — попечитель храма — высказал пожелание оформить интерьер в петербургском стиле. Сделать его простым, полным ощущения не роскоши, а света. Чтобы любой входящий в храм человек, верующий или любопытствующий, чувствовал себя там хорошо. Приступив к работе над эскизом, архитектор, в свою очередь, задумался над тем, что храм посвящен святому воину. Нужно было как-то выразить эти смыслы на языке архитектуры и дизайна. Естественным образом пришла аналогия с эпохой ампира, когда в архитектуре были распространены воинские атрибуты и символы в виде так называемых воинских арматур. Они довольно-таки часто изображались на триумфальных арках и в интерьерах. В эпоху Павла I везде использовали эти атрибуты, например, в Инженерном замке и Павловском дворце.

Поскольку конечной целью архитектора было отразить эпоху доблестных побед Александра Невского, все доспехи решили изобразить не в стиле классицизма, а с исторической достоверностью. Шлемы эпохи Александра Невского, а также стилизованные и скомпонованные определенным образом знамена и копья сложились в композицию киотов. Воинские атрибуты также использованы в интерьере в качестве элементов альфрейных росписей, в декоре мебели и в таких металлических предметах, как люстры и бра. Последние изображают факелы, а люстры имеют в своем декоре ликторские пучки, очень характерные именно для Петербурга. Они часто встречаются в архитектуре фасадов, в интерьерах и особенно распространены на ограждениях мостов и парков. Целью было создать ощущение и дух воинского храма, который несет в себе свет. Поскольку воинская атрибутика могла показаться тяжелой, архитектор старался всячески этого избежать и передать нужные смыслы тонко и ненавязчиво, чтобы тема звучала, но не давила.

Будущий облик храма определила эпоха Ренессанса. Колористическое решение — сочетание голубых стен с темными вставками цоколя и акцентами в виде красного и белого — архитектор Кирилл Яковлев перенес

в пространство храма непосредственно с картин художников Возрождения. В части стилистики автор проекта в первую очередь ориентировался на петербургские аналоги. В Александро-Невской Лавре он изучил люстры, альфрейные композиции на сводах с ангелами, которые символизируют собой торжество и победу жизни над смертью. В Инженерном замке — главный фасад, который выходит на площадь Коннетабля, с его воинскими композициями и сочетанием ордерных элементов.

Центральный объем — парадный и самый светлый. Сверху он перекрыт куполом с кессонами и кольцом по центру, которые мысленно уносят нас в римский Пантеон, так как кессоны в этом куполе один в один с ним по пропорциям и отличаются только размерами. Диаметр купола Пантеона — 43 метра, у храма в Казани — около 8 метров. Изначально думали про использование объемного лепного декора, но в итоге пришли к альтернативному решению — имитирующим лепнину альфрейным росписям. Визуальный эффект они дают очень похожий. С детальной точностью художники изобразили элементы декора в объеме так, будто на них падает свет, и они отбрасывают собственную тень. Видно, что — это роспись, но ощущение объема всё равно присутствует. Роспись выполнена силикатными красками «Аллигатор». Они хороши тем, что дают возможность многослойной росписи и в них при этом есть прозрачность. Благодаря этому получилось передать ощущение глубины и воздуха.

Начиная с верхнего карниза объемы решаются уже в форме декора. Верхние части из гипса, а нижние — из фибробетона, поскольку он тверже и практичнее, более устойчив к повреждениям. В интерьере превалирует ордерная композиция, акцент сделан на восточной, алтарной стене. Иконостас представляет собой не перегородку, а стену, которой архитектор придал черты столь характерной для классицизма триумфальной арки. Это также альфрейная роспись с парящими ангелами и воинскими арматурами. Боковые стены решены несколько скромнее. Оконные проемы оформлены с помощью пилястр. Здесь использовали наиболее парадный, изящный по пропорциям и начертанию рисунка коринфский ордер. На западной стене напротив алтаря в центральном объеме находится балкон, где располагаются хоры. Он имеет форму трехгранника и поддерживается консолями в виде волют. Цилиндрические своды притвора, через который мы попадаем в центральный объем, также оформлены альфрейной росписью. По всем стенам храма идет имитация текстуры мрамора, выполненная в технике венецианской штукатурки. В отделке цокольной части использован натуральный мрамор, а полы выполнены в комбинированной технике: террасо с вставками из гранита.

В храм мы попадаем через парадную двухмаршевую лестницу. Если в основном объеме преобладают светлые оттенки (голубые поверхности стены и белый декор), то цветовое решение лестницы более контрастное: терракотовые стены с белыми пилястрами. Этот контраст особо интересно ощущается на переходе от пространства лестницы в храм. Переход этот

оформлен как небольшая анфилада. Поначалу там хотели поставить дверь, но во время авторского надзора решили ее убрать и тем самым открыли архитектурную перспективу в духе Пиранези или Гонзаго, с уходящей системой арок и замыкающей ее решеткой киоска. Ступени лестницы выполнены из гранитных плит, а на лестничных площадках использовали террасо. Поверхность всех гранитных ступеней слегка шершавая, фактурная, бучардированная. Нигде нет глянца. При входе на парадной лестнице, на одной оси с иконостасом располагается киоск, для которого также была разработана авторская мебель и декоративная решетка с воинскими элементами в виде ликторских пучков, щитов и мечей. Без золота, всё патинирование сдержанно и благородно.

Архитектурная мастерская «Тектоника» разработала все наполнение интерьера, включая двери, люстры, кованные металлические элементы и фурнитуру. Полностью в стилистике храма создана вся мебель: кюветы, аналои, скамейки, различные подставки, канунный столик, столик для литии, шкафы для облачений, оформление престола, жертвенник, трон на горнем месте — все предметы, которые требуются для богослужения, в этом храме были разработаны специально. Воинские атрибуты более всего заметны на киотах — их верхняя часть сделана как композиция из шлемов, щитов и мечей. Всего таких киотов в храме шесть: четыре в центральной части и два в притворе.

На примерах работ архитектурного бюро и дизайн-студии, работающих сегодня в современных реалиях — в эпоху, когда глобализация сменяется интересом к этническим корням, когда вновь встает вопрос о необходимости наполнять пространство предметами ручной работы, можно проследить тенденцию у архитекторов, дизайнеров к поиску своего собственного языка. Элементами этого высказывания становятся постоянные обращения к художественным формулам прошлого, к новаторствам двадцатого века, их переосмысление. Кроме этого, возможность использовать современные технологии и материалы влияет на формирование современных образов, неизбежную деформацию стилей прошлого для современного восприятия.

#### Литература

1. *Петербургская строгость в Казани* // Sobolev. Moscow: [сайт]. — URL: <https://sobolev.moscow/101011> (дата обращения: 29.02.2024).
2. *Дизайн: всемирная история* / Дэн Грилиопулос [и др.]; гл. ред. Э. Уилхьюд. — Москва: Магма, 2017. — 576 с.
3. *Архитектурное бюро «ТЕКТОНИКА»*: [официальный сайт]. — URL: <https://tectonica.spb.ru/> (дата обращения: 29.02.2024).

УДК 7.017.2:159.937.51

**Е. Г. Кольцова**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **РОЛЬ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО И ФИЗИЧЕСКОГО ВЛИЯНИЯ ЦВЕТА И СВЕТА НА ЧЕЛОВЕКА**

*Статья посвящена вопросу роли цвета и света в жизни человека. Представлены высказывания психологов, культурологов, искусствоведов, дизайнеров о влиянии характеристик цвета и света на психологическое и физическое состояние человека. Даны рекомендации по созданию комфортной предметно — интерьерной среды с учётом характеристик и параметров цветовой палитры и освещённости пространства.*

**Ключевые слова:** цветовая палитра, свет, психология, человек, интерьерная среда

**Ekaterina G. Koltsova**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

## **THE ROLE OF THE PSYCHOLOGICAL AND PHYSICAL INFLUENCE OF COLOR AND LIGHT ON A PERSON**

*The article is devoted to the issue of the role of color and light in human life. Statements by psychologists, cultural experts, art historians, and designers about the influence of the characteristics of color and light on the psychological and physical state of a person are presented. Recommendations are given for creating a comfortable object-interior environment, taking into account the characteristics and parameters of the color palette and illumination of the space.*

**Keywords:** color palette, light, psychology, person, interior environment

О том, что цвет влияет на психику человека известно давно. Это подтверждают археологические находки и документы времён древнего Китая, Индии, Египта.

Прошли века, но и в современном мире человек зависит от цветов окружающей его цветовой палитры. Именно цвет, чаще других средств, задаёт атмосферу в интерьерной среде и влияет на настроение, состояние, находящихся там людей. По мнению психолога Б. М. Теплова цвета «должны рассматриваться прежде всего с точки зрения целостных реакций индивида, обусловленных как биологически, так и социально. “Понятность” того или другого цвета, способность вызывать одинаковую

реакцию, зависит от факторов социальных, не менее, чем от физических» [7, с. 283]. Швейцарский психолог М. Люшер изучал воздействие цвета на психическое состояние человека. Он придумал цветовой тест, позволяющий выявить взаимосвязи и закономерности разных цветовых энергий. М. Люшер исследовал психологические воздействия, чувственные состояния, вероятность привыкания человека к эмоциональным обстановкам и пришёл к выводу, что «воздействие цвета на человека является индивидуальным, так как один и тот же цвет по-разному действует на людей» [5, с. 206]. По мнению доктора психологических наук П. В. Яньшина: «... в форме колорита человеку дано видеть эмоции (настроения). Цвета эмоциоподобны, а эмоции цветоподобны. В этом смысле можно утверждать, что конкретный цвет является символом собственного воздействия на человека. Это и позволяет использовать цвет как фактор психической регуляции» [8, с. 195].

Сторонник цветового символизма И. В. Гёте, исследовал восприятие и влияние цвета на сознание, считал, что: «... цвет, независимо от строения и формы материала, которому он принадлежит, оказывает воздействие на душевное настроение человека» [2, с. 186], а также считал, что существуют особые цвета, которые могут вызывать соответствующие состояния или откорректировать имеющиеся.

Теоретик искусства И. Иттен, изучая влияния цвета на человека, утверждал, что: «факт влияния эмоционального отношения людей к цветам очевиден и к каждому оттенку цвета мы относимся с субъективной оценкой, поскольку неизбежно каждый оттенок и тон цвета откликается в человеке чувством симпатии или антипатии» [3, с. 47].

Среди современных дизайнеров существует мнение о важности тональности и валентности цвета. Согласно этому мнению НЕ сам по себе цвет содержит в себе некое значение, а его таковым наделяет сам человек — в зависимости от культурных, социологических и психологических аспектов своего опыта. Человек, у которого возникают негативные ассоциации по отношению к красному цвету, скорее всего, отнесется к нему настороженно, даже при условии, что вы предложили продуманный интерьер. Пример положительных ассоциаций с красным цветом: удача, сила, энергия, мощь, яркие маки, солнце и т. п. Пример негативных ассоциаций: кровь, война, боль, злость.

Человек зависим от цветов, в окружении которых находится. Цвета влияют на участки головного мозга, гипофиз, вырабатывающий гормоны. Гормоны регулируют обмен веществ, сон, аппетит, эмоции. Например, если человек — оптимист долго находится в комнате где присутствует серо-чёрные тона, нет ярких деталей, настроение этого человека станет удручённым. А если в спальне использовать лиловые и голубые цвета, то человек успокоится, быстро уснёт.

Люди, трепетно относящиеся к культуре и традициям, испытывают различное психологическое воздействие от одного и того же цвета. Например: для представителей племени пигмеев Новой Гвинеи белый цвет священен



Ил. 1. Интерьер гостиной в белом цвете



Ил. 2. Обеденная зона в черно-серых красках



Ил. 3. Бежевый интерьер для желающих «быть как все»

и «говорит» от имени предков, в древних обществах этот же цвет — белый — олицетворял союз мужчины и женщины, союз матери и младенца, в буддийских верованиях — самообладания и высшей духовной трансформации, в христианстве — святость, чистота, невинность, божественный свет, в исламе — цвет Аллаха, в традиционном Китае — категорию Инь, в конфуцианстве — цвет истины, долга, самопожертвования, а в даосизме — справедливость и печаль (траур).

Цвет создаёт настроение. Каждый человек индивидуален в восприятии цвета, но общие тенденции найти можно. Доктор культурологии Н. В. Серов утверждает: «Белый цвет — это желание быть открытым и свободным, цвет придаёт бодрость и побуждает к действиям, а чёрный — противоречие белому, цвет уединения, желания создать свой мир, в котором можно снять усталость» [6, с. 61]. Психологи, специализирующиеся в цветовосприятии, М. Купер и А. Мэтьюз считают, что серый цвет: «... умеренно консервативен, говорит об интеллекте, деловитости и уме. Цвет покоя и нейтралитета, практичности и рассудительности ... он для тех, кто любит уединяться и оставаться в тени ... гасит напряжение» [4, с. 96]. В интерьере, где преобладает белый цвет, присутствует богатство фактур — будет хороший





Ил. 4. Спальня с мужским характером



Ил. 5. Спальня с женским характером



Ил. 6. Спальня с естественным освещением



Ил. 7. Рабочая зона с естественным освещением

отдых (ил. 1), в обеденной зоне гостиной, решенной на контрасте угольно-черных и серых красок — комфортно уединится деловое сообщество (ил. 2). Бежевый цвет, по мнению Н. В. Серова, для людей со стабильной психикой, без острых переживаний или эмоций, для желающих быть как все и со страхом ошибиться (ил. 3).

Эксперт в области творческого мышления, психолог де Боно считает, что существуют активные цвета: красный, оранжевый, желтый и пассивные: синий, фиолетовый, эти цвета действуют на организм человека по-разному. Активные цвета — ободрают, возбуждают, тонизируют, ускоряют процессы жизнедеятельности, поднимают настроение; пассивные цвета — успокаивают, расслабляют, вызывают спад работоспособности. Превалирование пассивных цветов сигнализирует о потребности в отдыхе. Пассивные цвета предпочитают люди консервативных взглядов, у которых отсутствует гибкость в решении вопросов. Зелёный цвет — благоприятствует умственной работе, повышает концентрацию внимания, его стоит выбрать людям, нуждающимся в опоре и стабильности. Приведённые описания очень условные, применять их ко всем людям одинаково нельзя.

Влияние цвета на индивида зависит от многих факторов: насыщенности, времени воздействия, особенностей психики человека, его возраста, пола, семейного положения и многого другого. Каждый цвет способен передавать эмоции, от умиротворения до энергии и от спокойствия до силы. Зоны в интерьере можно выделить разными цветовыми палитрами, наделяя эти зоны определёнными функциями и эмоциями.

Например, спальня брутального, увлечённого делом, знающего цену времени, следящего за модными тенденциями мужчины среднего возраста, можно представить в насыщенных, тёмных цветах, работающих на нюансах и фактурах (ил. 4). А спальня романтической барышни, любительницы любовных романов — в светлых, пастельных тонах (ил. 5).

Интенсивность и яркость света также оказывают физическое и психологическое воздействие на человека. С помощью света можно регулировать эмоциональный настрой человека и его настроение: от состояния взволнованности, переживаний до угрюмости, печали, напряженности. В отчёте, опубликованном в журнале «Журнал потребительской психологии» (*Journal of Consumer Psychology*), утверждается, что чем ярче свет — тем ярче эмоции, причем как негативные, так и позитивные. «Исследования указывали на то, что в солнечный день люди проявляют больше оптимизма, строят более позитивные прогнозы на будущее и лучше чувствуют. В то время, как мрачные дни без лучика солнца могут привести к сезонной депрессии», «... люди, которые склонны к депрессии становятся еще более подавленными в солнечные дни», — из наблюдений А. Джинг Ю, профессора университета Торонто в Скарборо (*University of Toronto Scarborough*).

Если в интерьере преобладает естественное освещение, то это способствует бодрости, положительным эмоциям, препятствует депрессии, улучшает мышление (ил. 6, 7).

Искусственное освещение оказывает прямое воздействие на сетчатку глаза. Некачественный искусственный свет действует на зрительный аппарат человека, ухудшает настроение, вызывает дискомфорт, переутомление, мигрени, бессонницу, снижает концентрацию внимания; воздействует на биоритмы, подавляя выработку организмом мелатонина. Поэтому при проектировании интерьерной среды необходимо учитывать такие факторы, как интенсивность и направленность источников света; подбирать для каждой зоны интерьера свой сценарий освещения с соответствующим типом приборов освещения.

Необходимо отметить, что цветность света действует на область подсознания человека, оказывает сильное эмоциональное воздействие. Свет находится в тесной связи с переживаемыми эмоциями, с ощущением комфорта, безопасности, волнения, дискомфорта. Эмоциональное восприятие проявляется через ассоциативное воздействие цвета и света. Например, теплый свет создаёт расслабляющую и уютную атмосферу в жилом пространстве (ил. 8), холодный — активизирует силы и повышает сосредоточенность (ил. 9).

Изменчивые состояния света в пространстве формируют особую атмосферу в жилом интерьере, побуждают эмоциональные и когнитивные реакции



Ил. 8. Использование расслабляющего теплого света



Ил. 9. Использование активизирующего холодного света

людей, создают настроение, провоцируют визуальные переживания. Нельзя не согласиться с высказывание дизайнера Инго Маурера: «Плохой свет делает человека несчастным» [1].

Из вышеперечисленного можно сделать вывод, что современным дизайнерам необходимо использовать арсенал знаний в области применения цвета и света для создания эмоционально наполненного художественно-образного решения интерьерного пространства, делать интерьер изменчивым, наполнять его особой атмосферой, оказывающей влияние на самочувствие и поведение человека. В комфортной жилой предметно-пространственной среде свет и цвет занимают одинаково важное место.

#### Литература

1. *Влияние естественного освещения на организм человека* // Unfast.ru: [сайт]. — URL: <https://unfast.ru/vliyanie-estestvennogo-osveshcheniya-na-organizm-cheloveka-vliyanie-osveshcheniya/> (дата обращения: 9.02.2024).
2. *Гёте, И. В.* Учение о цвете. Теория познания / И. В. Гёте. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2012. — 256 с.
3. *Иттен, И.* Искусство цвета / И. Иттен. — Москва: Д. Аронов, 2011. — 95 с.
4. Купер, М. Как понимать язык цвета: реализация преимуществ своего цвета для успеха в личной жизни и бизнесе / М. Купер, А. Мэтьюз. — Москва: Эксмо, 2004. — 142 с.
5. *Люшер, М.* Цвет вашего характера / М. Люшер. — Москва: РИПОЛ классик, 1997. — 236 с.
6. *Серов, Н. В.* Символика цвета / Н. В. Серов. — Санкт-Петербург: Страта, 2015. — 201 с.
7. *Теплов, Б. М.* Психология и психофизиология индивидуальных различий: избранные психологические труды / Б. М. Теплов. — Москва: МПСИ, 2009. — 638 с.
8. *Яньшин, П. В.* Психосемантика цвета: монография / П. В. Яньшин. — Санкт-Петербург: Речь, 2006. — 368 с.

УДК 745.521:7.05 (=161.1) Yakunicheva

**М. А. Докучаева**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**О СОЗДАНИИ ТЕКСТИЛЬНОГО КОЛЛАЖА И МЕТОДИКЕ  
РАБОТЫ В ЭТОЙ ТЕХНИКЕ. ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ  
А. А. ЯКУНИЧЕВОЙ**

*В статье автор рассматривает текстильные коллажи и методы их создания, на примерах работ А. А. Якуничевой, которые были представлены в рамках персональной выставки в октябре 2023 г. В своем творчестве художница нашла, как соединить декоративно-прикладное и изобразительное искусство. Опытным путем была выработана определенная методика создания текстильных панно и найдена новая техника «транспарантного коллажа».*

**Ключевые слова:** текстильный коллаж, текстильное искусство, ткань, нить, графика, текстиль, рисунок, декоративное панно, гравюра, фактура, линия, пятно, силуэт, Якуничева

**Maria A. Dokuchaeva**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University  
of Industrial Technologies and Design

**ABOUT CREATING A TEXTILE COLLAGE AND METHODS  
OF WORKING IN THIS TECHNIQUE. BASED ON MATERIALS  
FROM THE EXHIBITION BY A. A. YAKUNICHEVA**

*In the article, the author examines textile collages and methods of their creation, using the examples of the works of A. A. Yakunicheva, which were presented as part of a personal exhibition in October 2023. In her work, the artist found how to combine decorative, applied and fine arts. A certain technique for creating textile panels was experimentally developed and a new technique of «transparent collage» was found.*

**Keywords:** textile collage, textile art, fabric, thread, graphics, textiles, drawing, decorative panel, engraving, texture, line, stain, silhouette, Yakunicheva

Текстильный коллаж – это направление искусства, которое можно рассмотреть, как отдельное самостоятельное движение, а также как некий поисковый этап перед выходом на чистовую итоговую работу. Это довольно простая техника для выполнения, метод «живого» поиска формы, силуэта, сочетания фактур и различного вида поверхностей [1].



Ил. 1. Александра Александровна Якуничева

В этой статье хотелось бы рассказать не только о коллаже, как об отдельном виде искусства, но и показать его тесную взаимосвязь с другими направлениями художественной деятельности. Творческий путь художника, поиск «своего» направления в мире искусства, как нельзя лучше свидетельствует об этом. Поэтому далее речь пойдет о современном авторе, художнике по текстилю, графике Александре Александровне Якуничевой (ил. 1).

В октябре 2023 г. в галерее «Центр Книги и Графики» прошла выставка Александры Александровны «Графика. Текстильные коллажи». Как можно понять из названия, в экспозиции были представлены

работы в различных техниках: графические печатные изображения, а также несколько серий текстильных коллажей. Подробнее хотелось бы рассказать именно о текстильных композициях и о методике работы над ними.

Александра Якуничева — выпускница училища В. И. Мухиной (ныне академии А. Л. Штиглица). Она окончила кафедру художественного текстиля в 1968 г. После учебы по распределению работала художником по декоративным тканям на ткацко-красильной фабрике им. Желябова. Александра занималась разработкой различных композиционных мотивов и принтов для тканей. Выработанные по ее рисункам изделия, успешно экспонировались на международных выставках за рубежом: в Австрии, Австралии, Германии, Чехии.

В 1975 г. художница вступила в члены Ленинградской организации СХ РСФСР. С 1983 по 1993 гг. она, работая на Комбинате Декоративно-прикладного искусства, занималась разработкой театральных занавесей (в городах: Вятка, Смоленск, Кызыл), а также декоративных панно для интерьеров детских учреждений [2].

Нужно отметить, что еще во время учебы в стенах художественно-промышленной академии, она сильно увлекалась печатной графикой. Александра успела освоить такие техники как: офорт, линогравюра, литография. Чуть позже это увлечение позволило художнице попробовать себя в качестве иллюстратора, а также педагога и наставника — автора курса графического отделения в библиотеке Академии Художеств [2].

Одним из своих любимых художников графиков Александра Александровна называет японского графика Тадасигэ Оно (1909–1990 гг.). Для его



Ил. 2. А. Якуничева. Байкал. Старая водочкачка. Гуашь, темпера, 1986 г.



Ил. 3. А. Якуничева. Краснофлотский мост. Х/Б, синтетика, пальтовая ткань, вельвет, 2016 г.

работ характерны: четкий, острый сильный рисунок, явно работающий контур, минимализм. Композиции японского графика выстроены на крупных, разобранных по тону пятнах, поверх которых нанесен линейный рисунок [3]. Эти приемы оказались для Александры близкими и понятными. Художница стала использовать их в своих творческих работах, что помогло найти собственный изобразительный язык (ил. 2).

Говоря о себе, Александра рассказывает, что всегда очень любила

путешествовать. Из каждой поездки она привозила множество натуральных зарисовок (ил. 2). Они наиболее точно отражали пережитые эмоции и впечатления, помогали запомнить увиденное намного ярче. Затем, на основе живых быстрых рисунков, она выполняла более длительные и детальные графические работы. Занимаясь графикой, художница всегда оставалась «текстильщиком» в душе. Используя фактурные заполнения пятен композиции, процарапывая рисунок до бумаги, или же прокладывая сухой кистью верхний шероховатый слой изображения, художница представляла многослойные переплетения нитей, что складываются в единое полотно ткани. Некоторое время спустя, Александра решила провести эксперимент: использовать готовый графический лист, как эскиз для выполнения текстильной работы. Так появился ее собственный метод текстильного коллажа. Прикладная техника превратила бумажные графические листы в текстильные произведения, наполняющие любой интерьер теплом и уютом. Как рассказывает сама Александра, она всегда чувствовала взаимосвязь и некую схожесть приемов графических и текстильных техник.



Ил. 4. А. Якуничева. Вознесенский мост. Х/Б, шерсть, сукно, сетки, 2015 г.

«Коллаж позволяет сделать четким пятно и линию» [3]. Это характерно и для графики. Однако в материале фактурная проработка композиционных пятен словно оживает. Различные переплетения тканей имеют свой точный строй и рисунок, который может выгодно подчеркнуть тот или иной изображаемый объект. Такие ассоциативные взаимосвязи может почувствовать человек, который знает процесс создания тканей и различных видов переплетений изнутри, а также хорошо знаком с приемами графики. Александра с большим удовольствием стала подбирать самые различные виды тканей и находить их сочетания, для перевоплощения своих графических композиций в текстильные. Первые коллажи были монохромными. Постепенно в черно-белую гамму стали добавляться отдельные сложные оттенки графических материалов: коричневые, терракотовые, охристые. Помимо цветовых сочетаний стала усложняться и техника работы с текстильными материалами. От локальных, точно названных по колориту композиций, появились многослойные коллажи, с более живописным решением [3] (ил. 3, 4).

Постепенно проявилась четкая логическая последовательность работы. Александра Александровна делится подробностями процесса создания коллажа. Его можно разделить на определённые этапы. Сначала выполняется эскиз. Здесь решается композиция, цветовая гамма, и все детали работы. На бумаге определяется количество фактурных и гладко решенных масс пятен. Приемы графики помогают определиться и с дальнейшим подбором тканей. Далее выполняется калька – линейный рисунок изображения, в котором размечаются границы цветовых пятен. Если рисунок довольно детальный, то элементы изображения разделяются между собой тоном, чтобы легче ориентироваться в процессе набора коллажа в материале. После отрисовки начинается подбор тканей — это один из основных этапов работы. Фактура материала не должна отвлекать от изображения. Для создания каждого цвета Александра подбирает варианты различных по колориту и плотности тканевых отрезков. Наслаивание полупрозрачных материалов друг на друга даёт сложные оттенки. Коллаж набирается сверху вниз. Всегда важно учитывать, как будет работать верхний текстильный слой на фоне нижнего. Отдельные кусочки тканей художница подготавливает заранее, прошивая их дополнительными рисунками, стежками, передающими характер фрагмента композиции. Тканевая основа и рисунок обязательно должны иметь поля, за которые работа будет натягиваться на раму. Когда основные цветовые пятна изображения подобраны, они закрепляются на подложке-основе при помощи нитей. Вышивка используется не только для закрепления, но и как самостоятельный графический приём. Иногда она наносится поверх цветовых пятен, уточняя силуэт рисунка. Художница использует прямую машинную строчку, а поверх часто прошивает изображение вручную. Это придает работе ощущение рукотворности. Нити используются разные, но в большинстве случаев неблестящие, матовые хлопковые,



Ил. 5. А. Якуничева. Пантелеймоновский мост. Х/Б, шерсть, синтетика, атлас, сетки, 2020 г.



Ил. 6. А. Якуничева. Египетский мост. Х/Б, сукно, замша, люрекс, сетки, 2017 г.



Ил. 7. А. Якуничева. Фрески: триптих, сетки, 1993 г.

средней толщины. Художница поясняет, что излишний блеск не должен отвлекать зрителя. Вышивка выполняется либо тон в тон, либо на контрастных цветовых сочетаниях [3].

Рассмотрим примеры работ из серии «Мосты Петербурга» (ил. 3, 4, 5, 6). Панно «Краснофлотский мост» построено на сочетании коричневых и сложно розовых, пудровых оттенков (ил. 3). Тонально композиция решена мягко. Вставки вельвета добавляют ощущение уюта любимого, родного города. Контрастная вышивка подчеркивает графическое разнообразие архитектурных элементов, но не выбивается из общего тонального строя.

«Вознесенский мост» решен в активной гамме локальных синих и светло песочных оттенков (ил. 4). Словно весеннее солнце осветило часть набережной. Композиция имеет уверенный пятновой рисунок, с ритмичным чередованием светлых и темных элементов. Также используется графика светлых швов-линий, обрамляющих некоторые детали.

В работе «Пантелеймоновский мост» (ил. 5) очень точно передается зимнее туманное состояние снегопада. Автор добавляет тканевые сетки, благодаря чему создается эффект исчезающего дальнего плана, метели. Мелкая прозрачная белая сетка с вкраплениями вышивки кладется поверх контрастных элементов изображения — пейзажа набережной. Чем дальше расположены объекты, тем слабее они выделяются. Передний план решен более активно и контрастно. При довольно условной и плоскостной



трактовке изображения, появляется ощущение глубины пространства. Белые вкрапления на сетке создают диагональный рисунок, что добавляет динамики, создается ощущение ветра и непогоды. Вышивкой решены все детали: ветки и стволы деревьев, решетка моста, фонарь, элементы одежды идущего человека. Интересно заметить, что здесь работают как светлые стежки на темном фоне, так и наоборот. Сама вышивка выполнена нитями разной толщины, совсем тонкие, на первый взгляд незаметные детали решетки, можно изучить при близком рассмотрении.

В композиции «Египетский мост» намеренно используются блестящие элементы (ил. 6). Немес – головной убор сфинкса решен в серебристо-золотистом колорите, с легким ненавязчивым блеском. Приятная гамма композиции хорошо передает состояние вечернего освещения, при котором и появляется сдержанное мерцание. Дома работают единым теплым силуэтом. Облака решены очень живописно, с проблесками сложных зеленоватых и розовато-коричневых оттенков на светло золотистом небе. В них также появляются отблески, но такой эффект приобретают светлые контрастные стежки матовых нитей на живописной подкладке. Фигура сфинкса величественна и загадочна. Блестящие детали в небольшом количестве становятся драгоценным акцентом.

По итогам путешествий на Русский Север в 1993 г. появился триптих «Фрески» (ил. 7). Церковные сюжеты всегда наполнены глубоким содержанием и философией. Выполнение в коллаже весьма непривычно для такой тематики. Однако здесь найдена особая манера передачи смысла при помощи образа и техники исполнения. Изображение ангелов приближено к классической церковной трактовке. Техника коллажа несколько необычная: композиция полностью составлена из разнообразных цветных сеток. Полупрозрачные ткани интересно работают с соседствующими материалами: они не дают уверенного цвета, а становятся дополнительными оттенками к основным цветовым пятнам в композиции. Триптих отличается своей живописностью и сложным, чуть мерцающим колоритом. Взаимодействие теплых и холодных оттенков создаёт акварельные вибрации цвета. Контурные рисунка подчеркивает более контрастная вышивка. Изображения получаются воздушными и словно прозрачными, что навеивает мысли о некоей высокой духовной тайне и волшебстве. Такая техника получила название «*транспарантный коллаж*» [4].

Сама Александра Александровна рассказывает о работах на основе сетки, как о более сложном методе, требующем большего времени для подготовки материалов и их распределения в полотне. Художница поясняет, что, постепенно раскладывая и примеряя всевозможные варианты сеток, набирается необычная палитра цветов. Для более плотных тональных фрагментов используется непрозрачная ткань. Плавные переходы оттенков создаются наложением полупрозрачных сеток. Модуль сетки и ее расположение в композиции подчеркивает ассоциативное сходство с объектом изображения: трава, архитектура зданий, кроны деревьев [3].

Художница делится опытом, что любая техника сложна и требует поиска собственного подхода и метода, которые часто складываются из простых знаний и действий, вырабатывающихся за некоторый промежуток времени.

В своем творчестве Александра Якуничева нашла, как соединить декоративно-прикладное и изобразительное искусство. Художница увидела тесную взаимосвязь графики и текстиля, не потеряв при этом отличительные особенности каждой техники, и представила их единство в текстильном коллаже [5, 6]. Каждая ее работа несет в себе трепетное дыхание рукотворности. Мастерство и индивидуальный «творческий почерк» проявляются в многообразии тематического содержания композиций, а также в различных подходах к работе в технике текстильного коллажа. Произведения художницы интересны, как с большого расстояния, так и при близком рассмотрении — это несомненно говорит о них как о работах, достойных внимательного изучения.

#### Литература

1. *Векслер, А. К.* Коллаж из текстильных материалов / А. К. Векслер // Письма в Эмиссия. Оффлайн: [электронный журнал]. — Санкт-Петербург. — 2013. — URL: <http://met.emissia.org/offline/2013/met005.files/met005.pdf> (дата обращения: 07.10.2023).
2. *Гильдия текстильщиков Санкт-Петербурга:* [сайт]. — URL: <https://textile-art.jimdofree.com> (дата обращения: 10.10.2023).
3. *Александра Якуничева.* Как создать живые картины? // Центр Книги и Графики: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oG28Mp8QOOM> (дата обращения: 12.10.2023).
4. *Александра Якуничева.* Графика. Текстильные коллажи // Культобзор: [сайт]. — URL: <http://cultobzor.ru/2023/10/aleksandra-yakunicheva-grafika-tekstilnye-kollazhi/> (дата обращения: 15.11.2023).
5. *Большакова, З.* Выставка Александры Якуничевой в ЦПКиО // AR-LEN: [канал на блог-платформе «Живой Журнал»]. — URL: <https://ar-len.livejournal.com/22317.html> (дата обращения: 20.11.2023).
6. *В ЦПКиО открывается выставка авторского текстиля и графики Александры Якуничевой* // Конкретно. ру: [сайт]. — URL: [https://konkretno.ru/o\\_visokom/57972-v-cpkio-otkryvaetsya-vystavka-avtorskogo-tekstilya-i-grafiki-aleksandry-yakunichevoj.html](https://konkretno.ru/o_visokom/57972-v-cpkio-otkryvaetsya-vystavka-avtorskogo-tekstilya-i-grafiki-aleksandry-yakunichevoj.html) (дата обращения: 20.11.2023).

УДК 745.522.1 (470) (474.3) «19»

**М. А. Коротаева**

Санкт-Петербург, Россия

Российский государственный педагогический университет им.

А. И. Герцена

## **ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ТЕКСТИЛЯ ДЛЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.**

*Целью статьи является изучение европейских и отечественных гобеленов, созданных во второй половине XX в., анализ их композиций и тематики. Описаны основные виды интерьерного художественного текстиля, перечислены художники, оказавшие влияние на развитие монументально-декоративного текстиля. Рассмотрено творчество авторов из России и Прибалтики. Автор приходит к выводу, что в отечественных образцах преобладали сложные сюжетные композиции с патриотической тематикой, в то время как в гобеленах Прибалтики художники отдавали предпочтение минималистичным решениям и беспредметным композициям.*

**Ключевые слова:** гобелен, текстиль, ленинградская школа текстиля, шпалерное ткачество, Латвия

**Maria A. Korotaeva**

Saint-Petersburg, Russia

Herzen University

## **AN EXEMPLARY SOLUTION OF MONUMENTAL AND DECORATIVE TEXTILES FOR PUBLIC INTERIORS IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The purpose of the article is to study European and domestic tapestries created in the second half of the twentieth century, to analyze their compositions and themes. The main types of interior artistic textiles are described, the artists who influenced the development of monumental and decorative textiles are listed. The work of authors from Russia and the Baltic states is considered. The author comes to the conclusion that in domestic samples complex plot compositions with patriotic themes prevailed, while in the Baltic tapestries the artists preferred minimalistic solutions and non-objective compositions.*

**Keywords:** tapestry, textiles, Leningrad textile school, trellis weaving, Latvia

Во второй половине XX в. активно развивалось строительство общественных зданий — театров, библиотек, ресторанов, концертных залов,

гостиниц, которые существенно отличались по стилистике от архитектуры 1930–1950-х гг. Декоративное оформление этих пространств требовало иных, чем в предыдущую эпоху, проектных подходов и методов работы с материалом. Монументальные произведения были созданы в этот период в области художественного металла, керамики, текстиля; значительным вклад художников монументального искусства.

В данной статье мы обращаемся к области ручного ткачества — одному из наиболее интересных направлений декоративного искусства, которое не только отразило развитие региональных школ, но и откликнулось на определенные события в общественно-политической жизни страны.

Особенности развития искусства ручного ткачества освещены в работах отечественных искусствоведов. Проблемам взаимосвязи монументально-декоративного текстиля и общественного интерьера в Советском Союзе посвящены работы Л. Е. Жоголь и В. И. Савицкой. Образным решениям и выразительным возможностям декоративного текстиля посвящены исследования Т. К. Стриженовой, В. И. Савицкой, Л. Г. Крамаренко, Л. Е. Жоголь. В диссертации Н. И. Бещевой выделены ассоциативно-образное и сюжетно-тематическое направления в искусстве гобелена.

При проектировании эскизов гобелена в интерьере важно учитывать множество факторов, таких как общественное назначение здания, в котором будет размещаться текстиль, масштабы помещения, стилистика интерьера. В рамках данного исследования мы обратились к различному типу общественных пространств, ныне на территории России и Латвии, где масштабные произведения художественного текстиля стали заметным явлением культурной жизни еще в советское время.

Гобелен в искусстве Латвийской ССР развивался в тесной взаимосвязи с народной традицией, и в 1970–1980-е гг. вышел на новый уровень, став здесь популярным направлением декоративного искусства. Обращение к основам национальной культуры и крестьянской теме было характерно для произведений Р. Хеймратса, Э. Вигнера, Р. Богустовой. В контексте данного исследования особый интерес представляют произведения этих авторов, выполненные для интерьеров общественных зданий Риги.

Рудольф Хеймратс (*Rūdolfs Heimrāts*, 1926–1992) — один из основателей латышской школы гобелена — преподавал в Латвийской Академии художеств на отделении художественного оформления и моделирования изделий текстильной и легкой промышленности. Многофигурные гобелены, выполненные по его эскизам, раскрывали темы фольклора, природы, труда земледельцев и рыбаков. Наиболее известные работы этой тематической линии — «Труд» (1970), «Рыбачки» (1968), «Праздничный танец» (1973). Но были и произведения, в которых визуальные образы уступили место беспредметным композициям и фактурным поверхностям. К этой группе гобеленов можно отнести полотна Р. Хеймратса, сотканые для зала кафе «Ленинград» в Риге (ил. 1), которые висели не на стенах,



Ил 1. Интерьер нижнего зала кафе «Ленинград» (1970). Р. Хеймратс автор декоративного текстиля

а между группами столов. Зонирование пространства гобеленом было для 1970 г. относительно новым решением.

Художник выбрал для одного гобелена насыщенные красно-бордовые оттенки, деликатно выделяющиеся на светлом фоне стен. В другом гобелене он использовал золотисто-охристую цветовую гамму, которая удачно дополнила мебель из натурального дерева. Гобелен, используемый для зонирования пространства, равнозначен элементам архитектуры. Активность функции в этом случае доминирует над образностью, и тканое полотно несет меньшую смысловую нагрузку.

За время преподавания в Латвийской академии художеств Р. Хеймратс воспитал ряд выдающихся художников по текстилю. Его ученицей была и Эдит Вигнере (*Edīte Pauls-Vīgnere*, род. 1939), одна из главных представительниц «новой текстильной волны», работы которой были отмечены советскими искусствоведами. По мнению Т. Стриженовой, к 1970 г. в творчестве художницы появились содержательно-обобщенные сюжеты, но в целом язык ее гобеленов оставался «отвлеченно-декоративным» [5, с. 56]. Следуя латвийской традиции ручного ткачества, Э. Вигнере часто включала в свои произведения мотивы родной природы. В гобеленах для общественных интерьеров эта тема особенно интересно раскрыта в тканом полотне «Морское дно» для бара гостиницы «Даугава» в Риге (1972). Для Латвии, страны с довольно протяженной береговой линией, море является важным символом взаимосвязи человека и природы. Э. Вигнере создала образ подводного мира, опираясь на мотивы балтийской флоры и фауны. Эта работа стала своеобразным творческим экспериментом. Она состояла

из шести сотканых прямоугольных треугольников, расположенных под потолком, разделенных на две группы.

Между гобеленами была протянута зеленая бахрома, символизирующая водоросли. Важно уточнить, что художница почти никогда не делала «подготовительные картоны» для будущего гобелена, она рисовала довольно приблизительный эскиз с размещением цветowych пятен. По словам художницы, окончательное решение обычно формируется под воздействием чувств, которые вызывает пряжа, ее структура, цвет и то, как она воспринимается на ощупь. Но перед тем, как создать гобелен для бара гостиницы «Даугава» Э. Вигнере все же представила проект стилизованного пространства, но по независящим от художницы причинам, общественность так и не увидела окончательный вариант проекта. Есть предположение, что художественные стремления были направлены на создание самостоятельной ценности произведения и на ее определенную автономность.

Одной из первых в Советском Союзе Эдит Вигнере стала экспериментировать в области пространственного ткачества. Особый интерес представляют ее инсталляции «Деревья» (1972), «Путевые заметки» (1974), объемно-пространственная композиция «Кофейная кантата» (1976).

Во второй половине XX в. происходит стремительное развитие декоративного текстиля в Советской России. Архитектурные проекты общественных зданий в Ленинграде и Москве часто предполагали включение в интерьер гобеленов. Значительную роль в развитии «советских шпалер» сыграли художники А. Б. Воронкова, С. В. Гавин, А. С. Гораздин, Н. В. Мурадова, Г. Б. Бушуева и Н. В. Першина, А. С. Давыдова, Б. К. Мигаль; следует отметить и вклад монументалистов — В. Б. Эльконина, А. И. Ларионова, В. Гусарова. В своих текстильных работах художники обращались к историческому прошлому, прославляющему Родину, к памятникам архитектуры или природе, либо к современным советским достижениям в науке, спорте и культурной жизни. Большинство этих произведений представляли собой сюжетно-тематические композиции.

Среди представителей московской школы заметно выделяются произведения художника монументального искусства Виктора Эльконина. Масштабное тканое полотно «Русские города» было выполнено по его эскизу для зала приемов посольства СССР в Пакистане. В условно-декоративной форме художник изобразил силуэт московского кремля и гербы русских городов. Как и многие другие его произведения, эта динамичная композиция собирается из секторов, отражающих различные ракурсы, контрастные сопоставления цветowych плоскостей, пересечение светowych лучей, связанных с тем или иным сюжетом [3, с. 11].

Гобелен на тему Отечественной войны 1812 г. был соткан по эскизу В. Эльконина для гостиницы «Белград» в Москве (1972). Художнику удалось раскрыть тему с помощью двух крупномасштабных фигур на переднем плане (крестьянка и всадник-воин). Разнохарактерный второй план

противопоставлен первому неподвижному — ритмичным шагом войск, неторопливыми светскими сценами, мчащимися всадниками, канонирами, стреляющими из орудий, очертаниями храмов.

Представители ленинградской школы если и обращались к теме прошлого, то скорее через образы «Северной столицы», города Петра I. В период расцвета ленинградского гобелена в начале 1980-х гг. их интересовала современность. Произведения с подчеркнута патриотической тематикой все чаще уступали место работам, в которых авторы пытались переосмыслить прошлое и понять себя. В это время в ленинградском гобелене оформилось два направления: выставочное и интерьерное. Крупные работы, выполненные в системе госзаказа, могли быть представлены на выставках и освещены в периодике. Однако появлялись также авторские произведения, созданные вне этой системы, и в них уже не было, например, темы революции.

В последние годы искусствоведы все чаще обращаются к творчеству Бориса Мигалья. Художник выбирал для текстильных работ широко обсуждаемые темы, такие как строительство Байкало-Амурской магистрали (гобелен «Магистарль», 1978), 30-летие ГДР (гобелен «Взлет», 1979).

В 1985–1986 гг. Б. Мигаль создал серию гобеленов «Зеленый луч» для бильярдной пансионата «Дюны». Серия «Зеленый луч» посвящена русскому флоту. Зеленый луч — природное краткосрочное астрономическое явление. Лучи солнца, проходя через атмосферу Земли, преломляются, распадаются на спектральные составляющие. При определенных условиях зеленый цвет луча оказывается отдельным и четко видимым. Данная серия являлась одной из лучших работ в творчестве Б. Мигалья. Пансионат «Дюны» располагается на побережье Финского залива, и морская тема превосходно вписывалась в интерьер. Творческая идея композиции предполагала напряженный, кульминационный момент, который заключен в центральных квадратных гобеленах: два парусных корабля борются с бушующим морем и штормом. Развязка сюжета кроется в гобеленах, расположенных справа и слева от центра. Справа парусник успешно преодолел бурные волны моря и спокойно плывет по волнам. Слева от центра автор соткал парусные лодки, плывущие по водной глади. Эту серию объединяет пронизывающий зеленый луч.

Галина Бушуева — признанный мастер петербургского гобелена. Существенным событием для интерьерного художественного текстиля стали ее парные гобелены «Земля» и «Вода» (1985–1986) (ил. 2) для фойе Дома Культуры Центрального военного санатория города Светогорска Калининградской области.

1980-е гг. становятся для Г. Бушуевой временем переосмысления образов природы. Гобелен «Земля» выполнен в различных оттенках коричневого цвета, гобелен «Вода» противопоставлен по цветовому контрасту и соткан в приглушенных холодных серо-синих тонах. Автор отдает предпочтение динамичной композиции, достигающей эмоционального



Ил. 2. Гобелен «Земля» и «Вода» в фойе Дома культуры г. Светогорска (1985–1986), автор Г. Бушуева

напряжения, благодаря диагональному развитию силуэтов. Гармонично дополняют интерьерный гобелен массивные светло-бежевые объемы керамики, выполненные Г. Истоминой.

Совершенно по-другому взглянуть на архитектуру Санкт-Петербурга Г. Бушуева смогла в гобеленах, созданных для кают-компаний кораблей (1987–1993). В данном проекте художнице при создании картона к гобелену пришлось учитывать архитектуру конкретного интерьера. Так появился гобелен-триптих «Осенний парк» (1988) для кают-кампании лихтеровоза «СевМорПуть». Перед автором стояла непростая задача — создать приятную атмосферу ностальгии по родным краям, природе и любимым местам Петербурга. Центральный объект композиции — Павловский парк. Автор изобразила парк почти в прямой перспективе, что зрительно увеличило интерьер помещения. Эмоциональность произведения так же зависела и от выбранной цветовой гаммы. Гобелены «Осенний парк» выполнены в едином бежево-коричневом теплом колорите, полностью передающем настроение осеннего Санкт-Петербурга.

Ленинградские художники так же, как и их коллеги из Прибалтики проявляли интерес к пластическим свойствам гобелена и создали ряд интересных произведений пространственного характера. К ним можно отнести скульптурную композицию «Паруса» для интерьера ресторана речного вокзала в Ленинграде (авторы Н. З. Еремеева, М. Б. Ганько, И. М. Рахимова, 1975). Но широкого применения в Советском Союзе «скульптурный гобелен» не нашел.

К сожалению, формат статьи не позволяет рассмотреть все многообразие гобеленов, выполненных для общественных интерьеров в последней трети XX в. Перечисленные выше произведения демонстрируют две тенденции. Первая следует традиции классического шпалерного ткаче-



ства, когда гобелен выступает элементом зонирования пространства или акцентным цветовым пятном, уподобляясь станковой картине. Вторая направлена на поиски свободных систем переплетений, объемных форм и пространственных решений.

В классическом (плоском) гобелене были созданы сложные сюжетные композиции, отражающие события, связанные с важными событиями в социальной и экономической жизни страны (строительство БАМ, 30-летие ГДР); нередко они раскрывали патриотические темы через призму конкретных исторических событий (например, Отечественная война 1812 г.). В шпалерном ткачестве Латвии, например, это направление выражено в композициях на тему фольклора. В то же время латвийская школа была представлена сравнительно большим числом объемно-пространственных композиций, образная составляющая которых опиралась в основном на природные мотивы.

#### Литература

1. *Бещева, Н. И.* Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: на примере московской и петербургской школ: дис. канд. искусствоведения / Н. И. Бещева. — Москва, 2004. — 420 с.
2. *Жоголь, Л. Е.* Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий / Л. Е. Жоголь. — Киев: Будівельник, 1978. — 104 с.
3. *В. Эльконин, Н. Эльконина.* Живопись. Графика. Монументальная живопись. Декоративная скульптура. Гобелены: каталог выставки / авт. предисловия: А. В. Каменский. — Москва: Советский художник, 1975. — 30 с.
4. *Стриженова, Т. К.* Созвучие времени. Борис Мигаль // Советское декоративное искусство. — 1984. — № 7. — С. 112–122.
5. *Стриженова, Т. К.* Эдит Вигнере. — Москва: Советский художник, 1979. — 120 с.
6. *Уваров, В. Д.* Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса: дис. ... доктора искусствоведения / В. Д. Уваров. — Москва, 2000. — 414 с.

Научный руководитель — Широковских Маргарита Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративного искусства и дизайна РГПУ им. А. И. Герцена.

## СОЗДАНИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ ДЛЯ ВЬЕТНАМСКОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА НА ВОДЕ

*Кукольный театр на воде — одно из традиционных видов искусства во Вьетнаме. В нем персонажи созданы таким образом, чтобы отражать культуру, эстетику и социальную организацию жителей дельты Красной реки с древних времен. Основное внимание в статье сосредоточено на особенностях создания персонажей-кукол для театра на воде северных провинций Вьетнама.*

**Ключевые слова:** водный кукольный театр, персонаж водной куклы, искусство формирования фигуры, северные провинции Вьетнама, дельта Красной реки

**Nguyen Thi Phuong Lien**

Hanoi, Vietnam

Vietnam national university of forestry

## SHAPING CHARACTER IN VIETNAMESE WATER PUPPETRY

*Water puppetry is one of the traditional art activities in Vietnam. In it, the characters are built to reflect the culture, aesthetics, and social organization of the people of the Red River Delta since ancient times. The scope in research of the article will focus on character shaping elements in water puppetry in some Northern provinces of Vietnam.*

**Keywords:** Water puppetry, water puppet character, shaping art, Northern provinces of Vietnam, Red River Delta.

Among all types of puppetry, water puppetry is a unique form that only appears in areas with wet rice civilization. Some ancient documents describe the earliest water puppet performances in China in the years 605–617. Since the 18th century, there have been no recorded documents mentioning water puppetry anymore [1]. Today, Vietnam is the only country that still preserves and performs this art.

The oldest document found is stele engraved in 1121 AD at Doi Pagoda, Ha Nam province, that describes the water puppet performance at the celebration of King Ly Nhan Tong's birthday (1066–1127). It showed the dances of fairies from the heaven and the appearance of mascots [2]. This shows that water puppetry was very popular during this period.



Fig. 1. An ancient water puppet stage from the Later Le Dynasty



Fig. 2. Water puppet show at the ancient stage



Fig. 3. Panorama of the water puppet stage in the theater



Fig. 4. Live orchestra position for water puppet show

An ancient water puppet stage from the Later Le Dynasty (1533–1708) still at Long Tri Lake, opposite Thay Pagoda, Thai Binh province (fig. 1) [2]. Today, during the annual Thay Pagoda festival, people still hold water puppet shows (fig. 2).

### **Water puppetry stage**

Water puppetry is a traditional folk art performance, combining music — lyrics — dance — light effects — smoke and fire effects and dialogue, ... The difference between water puppet performances and other types of puppetry is that they use the water surface as a stage. Stages are often water pavilion built in the middle of lakes that based on the typical architecture of communal houses and pagodas in the rural areas of Northern Vietnam [4] (fig. 3, 4). In some indoor performance stages, people simulate large altars in village communal houses and use flags, statues of elephants, dragons, and horses to decorate the stage [5].



Fig. 5. Rice planting scene, puppet in front of the curtain



Fig. 6. Scene of returning home to pay thanks to ancestors after achieving academic honors

The front of the water pavilion has a curtain — «y môn». The puppeteer will be behind the curtain, and the puppets will appear in front of the curtain (fig. 5, 6). Through a very rudimentary control system consisting of stick and rope, the performer will control the movements of the puppet. This control system is completely hidden underwater. Previously, puppet control techniques were kept secret by the leader and passed on to members of the dance troupe [6].

### **Plot**

The plots of a water puppet performances are often about legends, myths or short excerpts showing mythical creatures, village activities, or scenes from folk operas. In the treasure trove of traditional Vietnamese water puppetry, there are about 30 performances [3, 4, 5]:

- Daily life activities: Farming (fig. 5), grab frogs, fox catches ducks, ...
- Festival: Dragon dance, lion dance, palanquin procession, wrestling, martial arts, buffalo fighting, honoring and worshiping ancestors (fig. 6), dance of four Holy Beasts, ...
- Excerpt from the fairy tale: Thach Sanh, Tam Cam, King Le Loi returned the sword, ...

### **Stages of making water puppet**

Having a complete water puppet must go through many stages and takes about 4–5 months. The puppets are made of wood, light in weight, and painted with lacquer vivid colors (lacquer derived from native plant — *Rhus succedaneum*). Puppets are often carved by artisans from a single block of wood, the arms are connected to the body via coupling so they can move [3, 4, 5, 6].

The process of forming a water puppet:

Step	Production stage	Description
1	Researching script	Research the character's personality to come up with a suitable image.
2	Sketching	Draw a sketch of the puppet shape.
3	Choosing the appropriate type of wood	Often using native wood: Fig wood, jackfruit wood — these are light, tough woods that are durable when soaked in water.
4	Shaping on wood	Chisel and sculpture according to the size and shape outlined in the sketch. In addition, the inside of the puppet must be hollowed out to reduce weight (fig. 7).
5	Dry and smooth the puppet's surface	Dry the wooden puppet for the first time. Then continue to refine the sculpture.
6	Apply lacquer	The puppet is further painted with native paint (lacquer) and then dried — 7 to 8 times (fig. 8). This step has the effect of waterproofing and maintaining the durability of the wood.
7	Handle the wooden puppet base	The base is wrapped with fabric, covered with a layer of lacquer and dried
8	Decorate the puppet	Cover the puppet with very thin layers of gold and silver Add fabric tails and fins for mascots such as dragon and phoenix Draw more details for the puppet
9	Assemble the control system	Install a control system suitable for each movement of the puppet

### Shaping the water puppet

The shaping of a water puppet includes the following characteristics [5]:

**Character:** Associated with ancient stories and Gods (Buddha, God, Fairy); The Four Sacred Spirits (Dragon, Unicorn, Turtle, Phoenix); National Heroes, Kings, mandarins and people from all professions in society; ... The images of ordinary people often have cheerful faces, while the characters of Kings and mandarins will have a serious look. In general, all puppet have a rustic and lively look (fig. 9, 10, 11, 12, 13, 14).

**Color:** In the past, the layers of lacquer are often used in red, green, white, black, gold and silver with its own unique meaning: gold, silver and red are usually only used for upper class characters such as Gods, Kings, mandarins, ... (fig. 10, 11, 12); the remaining colors will be used for lower class characters such as farmers, animals, ... (fig. 9, 13, 14). Today, colors are more diverse due to the use of new paint technologies.



Fig. 7. Chisel and sculpture stage



Fig. 8. Painting stage



Fig. 9. Uncle Teu



Fig. 10. Fairies



Fig. 11. King and mandarins go on dragon boat



Fig. 12. The Four Sacred Spirits



Fig. 13. Dancer



Fig. 14. Woodcutter

**Size and proportion:** The average height of puppets representing humans is about 50 cm. The mascot puppets are taller, especially some up to 1 meter tall.

**Costume:** The costumes will depend on the character and will be sculpted during creation. Then it is painted on the wooden puppet with lacquer, gold and silver. In particular, some characters will need to use additional fabric to create shapes, for example: wings for fairies, tails for phoenixes,... (fig. 10, 12, 13).

In general, the shapes of the characters in the water puppetry clearly reflect the rustic and estimate of indigenous sculpture art. Water puppetry also shows the uniqueness and creativity of ancient Vietnamese people. This is one of the unique cultural heritages that needs to be preserved, researched and promoted.

#### References

1. *Dolby, W.* The Origins of Chinese Puppetry / William Dolby // Bulletin of the School of Oriental and African Studies. — London: Univ. of London, 1978. — Vol. 41, No. 1. — P. 99–120.
2. *Water Puppets* // World Encyclopaedia of Puppetry Arts: [сайт]. — URL: <https://vera.unima.org/en/water-puppets/> (дата обращения: 20.02.2024).
3. *Nguyen Huy Hong.* Vietnamese Traditional Water Puppetry / Nguyen Huy Hong, Tran Trung Chinh. — [S. l.]: The World Publishing House, 1996. — 80 p.
4. *To Sanh.* The art of water puppetry / To Sanh. — [S. l.]: Culture Publishing House, 1976. — 148 p.
5. *Hoang Chuong.* Vietnamese water puppetry art / Hoang Chuong. — [S. l.]: Culture and Information Publishing House, 2012. — 268 p.
6. *Jones, M.* The Art of Vietnamese Water Puppetry: A Theatrical Genre Study: PhD Diss. / Margo Jones. — [S. l.]: Univ. of Hawaii, 1996.

УДК 738.5:004.032.26:7.05

**М. Е. Балашов**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**В. С. Козаченко**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **ЦИФРОВАЯ МОЗАИКА КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВА И ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА**

*В статье рассмотрен феномен синтеза искусства и передовых технологий на примере техники цифровой мозаики. Рассмотрены инновационные подходы к созданию мозаики и способы взаимодействия с нейронными сетями в контексте искусства. Проанализирована степень влияния современных технологий на границы искусства и творца. А также рассмотрен вопрос возможного влияния технологий цифровой мозаики на гуманизацию гомогенной среды современных архитектурных объектов, выполненных в духе параметризма.*

**Ключевые слова:** цифровая мозаика, инновационное искусство, параметризм, интерьер здания, фасад здания

**Mihail E. Balashov**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Valentin S. Kozachenko**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **DIGITAL MOSAIC AS A SYNTHESIS OF ART AND TECHNOLOGICAL PROGRESS**

*The article examines the phenomenon of synthesis of art and advanced technologies using the example of digital mosaic technique. Innovative approaches to creating mosaics and ways of interacting with neural networks in the context of art are considered. The degree of influence of modern technologies on the boundaries of art and the creator is analyzed. The question of the possible influence of digital mosaic technologies on the humanization of the homogeneous environment of modern architectural objects made in the spirit of parametricism is also considered.*

**Keywords:** digital mosaic, innovative art, parameterism, building interior, building's facade



Обыденность человека XXI в. проходит в условиях интенсивного научно-технического прогресса, особую роль в котором играют цифровые технологии и, в том числе, технологии, построенные на базе искусственного интеллекта. Сама формулировка «искусственный интеллект» уже не воспринимается, как нечто недостижимое и футуристичное, наоборот — это что-то очень доступное и распространённое — алгоритм, что способен упростить поиск информации, упростить решение определённого рода задач, в том числе задач, связанных с креативным мышлением. Одной из самых известных и распространённых искусственных нейронных сетей является *Midjourney* — особенность данной сети заключается в возможности интерпретировать текстовый запрос в форме изображения. Уникальность же данной нейросети заключается в ее абсолютной доступности любому пользователю способному напечатать текстовый запрос. Таким образом, чтобы сформировать графическое изображение в современном мире не обязательно нужно быть художником, графическим дизайнером, не обязательно знать основы композиции и владеть академическими навыками — достаточно написать свои пожелания, и нейронная сеть сформирует изображения по вашему запросу. На фоне активного использования и популяризации данной технологии в творческой среде возникает проблема, связанная с актуальностью традиционных подходов к созданию прекрасного. Многие творцы: художники, дизайнеры, визуализаторы серьезно озадачены возможным развитием событий, при которых искусственный интеллект будет способен вытеснить человека из творческих профессий. На мой взгляд, вариант подобного исхода имеет право на существование, однако, как показывает практика, есть и другой путь — путь синтеза, преобразований и творческой эволюции. В качестве примера альтернативного пути справедливо и актуально рассмотреть технологию цифровой мозаики.

Техника создания изображения и декорирования каких-либо поверхностей путем прикрепления к общей основе кусочков материалов, различающихся по цвету, фактуре, текстуре имеет тысячелетнюю историю и известна с древнейших времен. Как известно, первые свидетельства о ее существовании можно найти в культурном следе Месопотамии, а также древней Греции и Рима. На протяжении всей истории человечества мозаика, как технология, непрерывно развивалась и активно использовалась в различных проявлениях: от уникальных художественных произведений предметного искусства до широкомасштабных фасадных композиций в архитектуре. И, конечно, научно-технический прогресс ни смог не затронуть искусство мозаики: так в 2010 г. на Венецианской биеннале была представлена революционная технология цифровой мозаики. Уникальность передовой технологии заключалась в нескольких принципиальных новшествах, во-первых, с точки зрения технологии создания, цифровая мозаика воспринималась больше не как художественное полотно, а как определенный алгоритм, математическая структу-

ра, позволяющая решить «проблему покрытия» или «проблему поиска и оптимизации» какого-либо полотна. Второе новшество, являющееся следствием первого — это возможность использования практически любого изображения как подосновы для трансформации его в цифровое мозаичное полотно. Цифровая мозаика, подобно традиционным технологиям, формируется из множества небольших фрагментов — изображений, называемых «плиткой». Плитки «мозаируют» исходное изображение, чтобы воспроизвести его в стилистике, подобной мозаике и здесь проявляется третье принципиальное новшество данной технологии: начиная с одного и того же исходного изображения, можно создавать различные виды цифровых мозаик в зависимости от выбора набора данных для плитки и наложенных ограничений для позиционирования, деформации, поворотов и т. д. Таким образом, инновационная технология позволяет имитировать любой из известных типов мозаики, используя при этом любые изображения в качестве исходника — работа художника, принт, текстура могут быть переработаны по средствам формулы и преобразены в мозаику [7]. Таким образом современные технологии в синтезе с искусством позволяют предвратить бесконечный выразительный потенциал художников. Новые инструменты открывают возможности для творческого поиска и эксперимента, возможности для передачи чувственного начала художника, пробуждают эмоции и страсти, вызывают интерпретации и предложения, передают ценности и идеалы. Технология цифровой мозаики меняет не только подход к работе, но представляет собой концептуальную эволюцию — художник освобождает себя от телесности, от того места, где он реализует работу: на этапе замысла, эскизирования и производства он продолжает выражать себя и жить в своей собственной творческой среде. В то же время его творение, произведение искусства, выходит за свои традиционные границы, преодолевая предел физичности, типичный для фресок или работ, о которых мы обычно думаем. Как отмечает Сальваторе Пепе — один из разработчиков данной технологии: «Цифровая мозаика есть шаг к истинной и подлинной творческой свободе, поистине бесконечной и динамичной». На мой взгляд формула творческой свободы, также выражается в полной гибкости мозаики для любых нужд и в возможности воспроизводить цифровые изображения на различных поверхностях: стенах, потолке, полах, внутренней и внешней отделке, независимо от степени кривизны поверхности, что открывает большие перспективы для реализации мозаичных полотен в архитектурной и интерьерной среде. Таким образом, мы можем пронаблюдать, как цифровые технологии ни только не вредят миру искусства, но и способствуют его развитию. Более того, современные подходы к творчеству способны вдохновить и подарить миру новых творцов — художников третьего тысячелетия.

Одним из таких художников является Бруно Цербони — итальянский мастер, посвятивший себя художественным исследованиям и созданию

цифровых картин, в которых при помощи искусственного интеллекта проявляются мозаики и витражи, воссоздаются текстуры дерева, мрамора, стекла, бронзы и из их сложного сочетания рождаются образы (ил. 1).

Личность Цербони является крайне значимой в данном исследовании, поскольку подтверждает собой возможность плодотворного взаимодействия технологического прогресса и традиционных подходов к искусству. Для создания своих работ мастер использует масляную живопись, рельеф, резьбу и рисунок карандашом в качестве подосновы, которую он перерабатывает посредством нейросетей, уникальных цифровых «кистей» и эксклюзивных процессов, собственной разработки, которые именуется как *smart-art* [7]. Таким образом рождаются серии его мозаик, получившие международное признание на 58-ой выставке Биеннале. Работы Цербони выставляются в реальных и виртуальных галереях по всему миру, но ключевая цель, по словам художника, заключается в возможности объединить свое искусство с архитектурой, в возможности создавать масштабные проекты. Искусство, созданное в цифровом мире с легкостью, материализуется на холстах, шелке, алюминии, оргстекле и на материалах, особенно подходящих для мира архитектуры, таких как керамогранит, полимерные



Ил. 1. Мозаика Бруно Цербони

панели, что открывает возможности для широкого спектра применения художественных произведений в реальном мире.

Так раскрывается еще одна положительная грань в синтезе современного и традиционного, выраженная в возможности поддерживать визуальную экологию архитектуры третьего тысячелетия при помощи искусства третьего тысячелетия. Как отмечает исследователь Ш. А. Кличова: «Мозаичные украшения — важный элемент архитектуры, которая раскрывает оригинальность художественного стиля и вкуса человечества в хронологической перспективе» [4], — что, на мой взгляд, свидетельствует об актуальности использования мозаичных композиций в современной архитектуре в целом, и в параметрической архитектуре, в частности. С момента появления «Манифеста параметризма» прошло 16 лет, за это время во многих городах мира были возведены объекты, спроектированные в духе параметризма, что позволило исследователям выявить ряд негативных факторов передовой архитектуры. В контексте данной работы наиболее актуально рассмотреть фактор, связанный с проблемой визуального и психологического восприятия. Параметризм избегает простых геометричных форм, выражая тектонику в сложных, динамических, гибких объектах, стремящихся подражать природной организации среды. В действительности же гипертрофированные формы и конструктивные криволинейные очертания архитектурных строений создают барьер для восприятия [5]. Подсознательно человек негативно воспринимает искусственные непрерывно изменяющиеся формы, как нечто чужеродное. Как негативный фактор выделяют также разрыв исторической связи местности с архитектурой, при возведении параметрических объектов. Сложные бионические формы не способны отразить идеи национальной идентичности конкретной местности. Как было указано ранее, технология цифровой мозаики позволяет создавать художественные полотна на любом криволинейном объекте, как следствие мозаика может быть интегрирована в параметрическую объемно-пространственную композицию и стать частью архитектурного ансамбля. Художественный образ мозаики, совокупность ее смысловых характеристик положительно отразится на гуманизации среды и позволят нивелировать часть негативных факторов.

Активное развитие технологий и нейронных сетей определенным образом изменяет подход к творчеству, но не исключает человека из творческого процесса. Как показывает проведенное исследование, искусственный интеллект стоит воспринимать ни как творца и конкурента, а как удобный и многофункциональный инструмент в работе современного художника. Инновационные разработки за последние десятилетия оказали существенное влияние на искусство, и технология цифровой мозаики является лишь малой частью, которую удалось рассмотреть в данной работе. Интерактивные инсталляции, возможность создания иммерсионных искусственных миров и творческих вселенных, автономные генеративные

произведения и коллаборативное творчество с алгоритмами — это все искусство третьего тысячелетия. Интернет изменил способы распространения искусства, позволяя художникам представлять свои работы в онлайн-галереях, социальных сетях, блогах. Это открыло новые возможности для самовыражения и самопродвижения художников и расширило аудиторию, с которой они могут взаимодействовать.

Таким образом, современные технологии значительно расширили границы искусства, предоставив художникам новые инструменты и платформы для творчества, а также изменив способы восприятия и взаимодействия с произведениями искусства для зрителей.

#### Литература

1. *Константинова, С. С.* История декоративно-прикладного искусства / С. С. Константинова. — Ростов н/Д: Феникс, 2004. — 192 с.
2. *Мозаика: происхождение и виды* // Dekoriko.ru: [сайт]. — URL: <https://dekoriko.ru/mozaika/vidy/> (дата обращения: 08.12.2023).
3. *Мозаика: состав, материалы, технология производства* // Кайрос: [сайт]. — URL: <http://www.kayros.biz/wiki/mozaika-sostav-materialy-tehnologiya-proizvodstva/> (дата обращения: 08.12.2023).
4. *Климова, Ш. А.* Значение мозаичного искусства в архитектуре // Вестник науки. — 2023. — № 4 (61). — С. 432–436. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-mozaichnogo-iskusstva-v-arhitekture> (дата обращения: 14.02.2024).
5. *Шумахер, П.* Параметризм — Новый Глобальный Стиль для Архитектуры и Городского Дизайна // Patrik Schumacher: [сайт]. — URL: <http://www.patrikschumacher.com/Texts/ParametricismRussian%20text.html> (дата обращения: 08.12.2023).
6. *A Survey of Digital Mosaic Techniques* // Eurographics Italian Chapter Conference / ed. G. Gallo, S. Battiato, F. Stanco; Dipartimento di Matematica ed Informatica, Universita di Catania. — [Catania], 2006.
7. *Paintings by Bruno Cerboni & Artificial Intelligence* // Bruno Cerboni: [сайт]. — URL: <https://brunocerboni.art/> (дата обращения: 08.12.2023).

УДК 72.01:004.946

**В. И. Панамарева**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**Ю. Н. Ветрова**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **ЦИФРОВИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ И МЕТАВСЕЛЕННЫЕ: ИНТЕГРАЦИЯ ФИЗИЧЕСКОГО И ВИРТУАЛЬНОГО МИРА В ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ**

*Цифровизация позволяет оптимизировать процесс проектирования и строительства, повысить качество архитектуры и создать более устойчивые и экологичные здания. Развитие метавселенных открывает новые возможности для архитектуры, предлагая виртуальные пространства, которые могут быть интегрированы с физической городской средой. Это может привести к созданию более гармоничных и устойчивых городов, отвечающих потребностям современного общества*

**Ключевые слова:** цифровизация, архитектура, метавселенные, окружающее пространство, виртуальный мир, современные технологии

**Veronica I. Panamareva**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Yuliya N. Vetrova**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **DIGITALIZATION OF STRUCTURES AND METAVERSES: INTEGRATION OF PHYSICAL AND VIRTUAL WORLDS IN URBAN PLANNING**

*Digitalization allows us to optimize the design and construction process, improve the quality of architecture and create more sustainable and environmentally friendly buildings. The development of metaverses opens up new possibilities for architecture, offering virtual spaces that can be integrated with the physical urban environment. This can lead to more harmonious and sustainable cities that meet the needs of modern society.*

**Keywords:** digitalization, architecture, metaverses, environment, virtual world, modern technologies

В эпоху быстрого развития технологий нельзя оставить без внимания тот факт, что цифровизация и автоматизация в конечном счете добрались до архитектуры и полностью поменяли наше представление о ней. Архитектура изменчива и всегда соответствует тем или иным принципам и запросам общества в разные промежутки времени. Уже сейчас мы можем наблюдать положительный симбиоз физического и виртуального миров, за которым следуют изменения и более четкое понимание законов и жизни общественных и жилых пространств. Данные технологии открывают возможности для градостроителей, архитекторов и дизайнеров, а также повышают процент того, что проект успешно «приживется» в пространство и будет отвечать всем запросам людей, для которых был создан.

Важно сразу отметить и развеять скептическое отношение профессионалов в сфере архитектуры к новым технологиям и искусственному интеллекту. Данные возможности позволяют более точно проработать проект, выявить его сильные и слабые стороны, предсказать реакции жителей, а также рассчитать факторы риска для экологии и свести их влияние к минимуму. В умелых руках данный инструмент послужит отличным помощником.

Для более точного понимания дальнейших примеров важно обозначить и разобраться в устоявшейся терминологии цифровизации архитектуры, а также обозначить отличия между «виртуальной» и «цифровой» архитектурой. Виртуальной архитектурой принято называть то, что создано в так называемом абстрактном, нереальном мире. Она в первую очередь отвечает умозрительным и концептуальным принципам, нежели физическим. Так, например, изначально виртуальная архитектура использовалась для проектирования миров в видеоиграх и берет свое начало с культуры «киберпанк». В дальнейшем данная технология перешла в VR-пространства, в которых с помощью специальных очков человек может оказаться непосредственно в самом пространстве и даже взаимодействовать с ним. Немного позже данная технология успешно применялась дизайнерами интерьеров и ландшафтов для представления своих работ заказчикам. Стоит отметить сложность данного представления проектов, так как она требует большой мощности компьютера и дополнительных знаний программирования.

На данном этапе стоит вспомнить о «цифровой» архитектуре, так как без ее помощи было бы невозможно перенести интерьер или объект в виртуальное пространство. К ней мы относим те проекты, которые созданы с помощью компьютерных технологий и перенесены в виртуальную компьютерную среду для функционирования в ней. Из этого можно сделать вывод, что цифровая архитектура является частью виртуальной и имеет свои признаки, например интерактивность. Так, Ф. Хеммит считает, что интерактивность делает виртуальную цифровую среду функционально значимой, так как позволяет пользователю напрямую взаимодействовать с ней и ощущать целостность физической и виртуальной реальности.

Данные технологии часто применяются в создании и последующем тестировании проекта, что намного разумнее, чем спроектировать и построить пространство и через несколько лет пользования понять, что проект пойдет под снос. Для тестирования объекта существует несколько площадок и одна из них — это метавселенные. Все три компонента — виртуальный мир, цифровая архитектура и метавселенная — это единый организм. Главная идея — это создание виртуальных пространств, в которых можно объединить данные с реального мира и данных собранных с помощью различных датчиков и устройств. Метавселенные предоставляют возможность взаимодействия и управления этими данными в реальном времени, что помогает архитекторам прогнозировать потребности и эффективно планировать развитие городских площадей.

Существует несколько известных метавселенных моделей — «*Digital Earth*» от *Google* и «*CityScope*» от *MIT Media Lab*. «*Digital Earth*» предоставляет возможность просмотра и анализа данных о конкретных местоположениях, тогда как «*CityScope*» позволяет создавать интерактивные модели городских районов для более точного изучения и управления различными аспектами жизни города.

Также существуют общие пространства метавселенных для размещения коммерческих, социальных или развлекательных пространств — *Horizon Worlds*, *Coek city*, *Baidu Xi Rang*, *Arcona* и т. д. Важно отметить актуальность данных цифровых объектов на рынке продаж. Многие известные компании заказывают проектирование выставочных павильонов для презентации своей продукции в трехмерном мире. Пользователь может перемещаться по выбранному объекту, рассматривать предметы и взаимодействовать с ними, а также совершать покупки. Данный ход служит не только хорошей пиар-стратегией, но и полностью вовлекает пользователя, что повышает шанс продаж. Как таковых правил при создании архитектурных объектов для выставок нет. Важно создать маршрут, понятный пользователю. Визуальная часть полностью преобладает в таких проектах, так как никаких техническим расчетов не требуется. На данный момент проекты в метавселенных оплачиваются выше, чем физические проекты.

Одним из ярких и удачных проектов, интегрирующих цифровую архитектуру и использование метавселенной — это «*Digital Twin*» города Сингапур. Данный проект является цифровым двойником реального города для помощи органам местной власти в принятии решений по градостроительству и оптимизации города. Данная модель включает в себя информацию обо всех аспектах жизни города, начиная от безопасности и транспорта, и заканчивая потреблением энергии и состоянием экологии. Такая виртуальная среда позволяет градостроителям, архитекторам и дизайнерам разрабатывать и внедрять наиболее актуальные и успешные решения, связанные с озеленением города, распределением пешеходных и автомобильных путей, размещением точек притяжения жителей, организацией жилых районов и т. д.



Важно отметить проект от компании *Genpro*, которая известна своими передовыми архитектурными решениями, активно использует и применяет современные программные технологии, что позволило им открыть собственный шоурум в метавселенной *Spatial*. Такой проект позволяет сделать доступнее коммуникацию людей из любой точки мира, легче и экологичнее проводить презентации или мероприятия, также служит отличным рекламным ходом для привлечения потенциальных клиентов и партнеров. На их площадке выставлены не только реальные объекты, но также и виртуальные, что способствует росту продаж и известности компании.

Также нельзя не отметить, что на площадке метавселенной прошла первая архитектурная биеннале «*Presence of the Future*». Данное событие подчеркивает важность и обширность виртуального сообщества, оно стало первым масштабным иммерсивным онлайн-событием в мире архитектуры, которое мог посетить каждый с помощью своего компьютера. Биеннале продемонстрировала возможности использования технологий *Web3* и раскрыла потенциал метаверс-среды для масштабирования творческих и предпринимательских идей. В выставке приняли участие известные бюро: *SA lab*, *ATRIUM*, *LAVA*, *Killa Design*, *DA!* и т. д. В течение нескольких дней пользователи могли путешествовать между двумя платформами и исследовать виртуальные павильоны, в которых проводились лекции по использованию бизнеса и развлечений в метавселенных.

Изучая цифровизацию архитектуры, можно выделить два направления: интерактивная архитектура на открытых площадках метавселенных и создание проектов с возможностью исследования, анализа и представления с помощью современных технологий. К первому случаю относится полная свобода действия в проектировании. Отсутствие норм и ГОСТов позволяет архитекторам воплотить абсолютно любую идею. Акцентом в данных цифровых моделях служит необычная форма или композиционное решение, но отсутствует проработка текстур. Для того, чтобы посещение было доступно каждому пользователю, приходится уменьшать проработанность архитектурного объекта, что делает его менее реалистичным. Парадокс данной архитектуры — это ее отсутствие в материальном мире. Это лишает человека возможности полного погружения и коммуникации с архитектурой. На данном этапе развития, человек живет в реальном мире, который должен создавать все необходимые условия для комфортной жизни, но никак не в виртуальном. Существует мнение, что архитектура метавселенных полностью может заменить реальный мир, перенеся все магазины, развлекательные и образовательные виды деятельности в дополненную реальность.

Подход к использованию цифровой архитектуры для проведения анализа и представления проектов заказчикам, является одним из лучших в качестве применения данной технологии в наши дни. Прогнозирование поведения пространственных объектов в различных условиях, влияние на экологию, анализ коммуникации объекта и человека — все эти факто-

ры упрощают работу градостроителям, архитекторам и дизайнерам при проектировании. Уже сейчас возможности искусственного интеллекта позволяют разработать концепцию и визуальный вид архитектурного объекта по заданному техническому заданию. К данному разделу, также можно отнести формирование коэффициента умного города, где все системы автоматизированы и направлены на улучшение качества жизни людей.

Подводя итоги, четко прослеживается мысль о безусловно положительном влиянии цифровизации на архитектурную и градостроительную сферы. Отказ от нормативов в архитектуре при проектировании в метавселенных открывает новые возможности в создании уникальных архитектурных форм, что в последующем может привести к разработке более технологичных и усовершенствованных материалов для воплощения объектов в реальной жизни. Также огромным толчком будет служить функция проецирования будущего объекта на участок в реальном времени для проведения тестирования объекта и в будущем для его постройки. При помощи таких моделей человеку предоставляется возможность виртуального вмешательства в пространство для исправления ошибок, изменения или улучшения объекта путем дополнения недостающими элементами или связями, прогнозирования поведения пространства в различных условиях. Все эти факторы подтверждают значимость и перспективность цифровизации архитектуры и градостроительства в сочетании с метавселенными. Метавселенные являются ключевым аспектом развития и улучшения проектов градостроительства в будущем, обеспечивая переход к более умным и устойчивым городам. В эпоху глобальной цифровизации важно не забывать о том, что мы живем в реальном мире, которому требуется наша помощь для улучшения и сохранения его ресурсов, для создания новых более комфортных условий для жизни человека, а не уходить в виртуальный мир в поисках достойной замены. Данные технологии являются умным помощником в руках профессионалов.

#### Литература

1. *Johanes, M. Developing digital design workflow for architecture based on cleanliness as a design parameter / M. Johanes, P. Atmodiwirjo and Y. A. Yatmo // IOP Conference Series: Earth and Environmental Science. — 2018. — Vol. 195. — Article number 012091.*
2. *Ерохин, С. В. Эстетика цифрового компьютерного искусства: автореф. дис.... д-ра филос. наук / С. В. Ерохин. — Москва, 2010. — 45 с.*
3. *Запорожец, О. Н. Антропология цифрового города: к вопросу о выборе метода / О. Н. Запорожец, Е. Г. Лапина-Кратасюк // Этнографическое обозрение. — 2015. — № 4. — С. 41–54.*
4. *Turkova, V. N. Digital transformation of the Russian construction industry / V. N. Turkova, A. N. Archipova and Z. G. Fedorovna // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. — 2020. — Vol. 880. — Article number 012083.*
5. *Травуш, В. И. Цифровые технологии в строительстве / В. И. Травуш // Academia. Архитектура и строительство. — 2018. — № 3. — С. 107–117.*

**СИЛА ТЕРРИТОРИЙ КОНСТРУКТИВИСТКИХ  
ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ: УЧЕБНЫЙ КОРПУС  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ЛЕСОТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ  
С. М. КИРОВА**

*Возникновение конструктивизма было обусловлено актуальностью времени. На всей территории страны происходило формирование особой «конструктивистской» реальности. Стиль воплощал новую жизнь, в которой определяющими становились процессы, их организационная структура. В данной статье обозначаются значимые аспекты для выявления наиболее точных условий возникновения и характеристики черт стиля, изучения вопросов истории, идейного содержания произведений архитектуры. Фактические материалы, субъективное отношение, реминисценции и интерпретации включены в текст, направляющий внимание на сооружения новой инженерно-конструкторской мысли. Определяющее смысловое значение имеет аналитическое сравнение, описание художественно-образного решения конструктивистского сооружения — учебного корпуса Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета имени С. М. Кирова.*

**Ключевые слова:** конструктивизм, стиль, архитектура, сооружение, территория, пространство, функциональность, восприятие архитектуры, Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет имени С. М. Кирова

**Olga V. Polyakova**  
Saint Petersburg, Russia  
Museum of Pedagogy and Art  
Saint Petersburg State Forest Technical University

**THE STRENGTH OF THE TERRITORIES OF CONSTRUCTIVIST  
ARCHITECTURAL MONUMENTS: THE ACADEMIC BUILDING  
OF SAINT PETERSBURG STATE FOREST TECHNICAL  
UNIVERSITY NAMED AFTER S. M. KIROV**

*The emergence of constructivism was due to the relevance of that time. A special «constructivist» reality was taking shape throughout the country. The*

*style personified a new life, in which processes and their organizational structure became decisive. This article outlines the essential aspects for the most accurate identification of the conditions for the emergence and characteristics of the style, studying issues of history, ideological content of works of architecture. The text includes factual material, subjective opinions, memories and interpretations, with particular attention to the intent of new engineering design ideas. Of decisive semantic importance is the analytical comparison, the description of the artistic and figurative solution of the constructivist project — the educational building of the St. Petersburg State Forestry University named after S. M. Kirov.*

**Keywords:** constructivism, style, architecture, structure, territory, space, functionality, perception of architecture, Saint Petersburg State Forest Technical University named after S. M. Kirov

В начале двадцатого столетия в изобразительном искусстве происходит интенсивное развитие новаторских стилистических направлений — экспрессионизма, функционализма. Влияние стилей выразилось в пластических решениях отечественной архитектуры [6]. Вместе с постепенным отдалением от классицистических закономерностей распределения объемов, это привело к художественным формам авангарда и появлению конструктивизма — стиля, основу которого составлял функциональный метод.

С представлениями о «функции», «функциональности» связаны представления о «процессе», «алгоритме». К суждениям об эквивалентности понятий подводит формальность определений «процесса», «алгоритма» как последовательных, заданных и **взаимообусловленных действий**.

В математическом определении подчеркивается, что функция — «соответствие между двумя множествами, при котором каждому элементу одного множества соответствует единственный элемент другого множества», а также, что понятие «выражает интуитивное представление о том, как одна величина полностью определяет значение другой величины» [2].

В многообразии функциональных процессов каждый имел исключительное значение. Срыв внутри, отказ от него исключались. Вся тиражная графика плакатов и единичные изображения (посвященные датам, праздникам) крупноформатной печати или выполненные от руки, композиционно были настроены на прочтение слов о необходимости обеспечения процессов на производствах, в учреждениях, сферах поддерживающих жизнедеятельность общества. Напряженность значений заводила двигатели колоссальных по масштабу центров: электростанций, гидроэлектростанций, водохранилищ, отраслевых разведывательных и добывающих комплексов, объектов транспортных систем. Крупными стройками и обеспечением процессов была охвачена вся страна. После революционное время в Советской России — время электрификации. За тринадцать лет, в период с 1920 по 1933 гг., было запущено около

ста объектов электроэнергетики. Одновременно с этим росла тяжелая индустрия, «была дана в плане ГОЭЛРО<sup>1</sup> программа широкого социального хозяйственного строительства в области промышленности, сельского хозяйства, транспорта» [1].

Грандиозное проектное строительство отражалось в объемно-пространственных структурах гражданской архитектуры. Укрупненные формы, поставленных друг на друга призм с пересеченностью вертикалями цилиндрических выступов, выделенными парапетами наверху, подобны конструкциям промышленных гигантов, сооруженных в разных частях страны.

Формообразование отдельных зданий, жилых массивов отличалось четкой геометрией в пространстве. Основная архитектурная форма (часть сооружения, главное сооружение) выделялась высотой, лаконичным или монументально-торжественным решением объемов, контрастным расположением «под углом» к общему «телу». Выразительность достигалась благодаря асимметричности, протяженности и «чистоте» поверхностей.

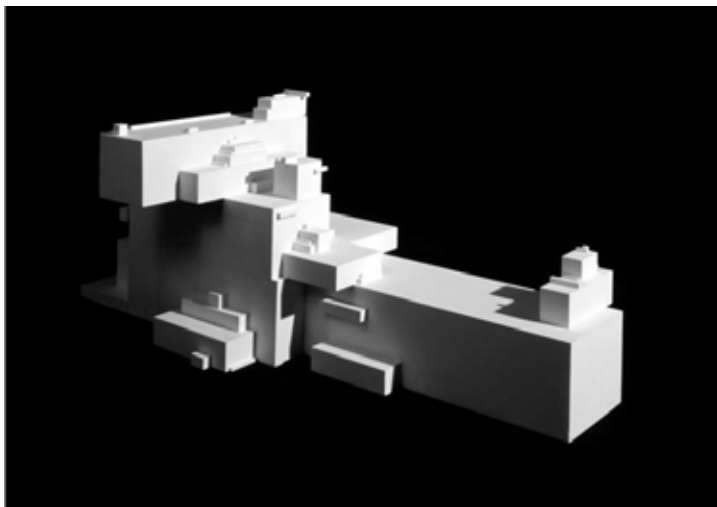
На планах, видах сверху асимметрия хорошо прочитывается. В построениях видна символика серповидных орудий, вращающихся маховиков. Изображения динамичны резкостью контуров, неуравновешенностью, противоположностью остроovalности и ровнoлинейных перпендикуляров. Глядя на плоские чертежи, возникает неопределенность. Как возможны равновесие и стабильность архитектурного объема? Плакатные изображения с «конструктивной» графикой, живописные холсты авангарда навряд ли озадачат вопросом о креплениях и соединенности прямоугольников, окружностей, разорванных кривых, разбросанных или сгруппированных, упорядоченных на картинной плоскости. Зрителя неизвестное не интересует до тех пор, пока оно остается в пределах плоского. Но метаморфозы случаются. Из плоскостного возникает сооружение Казимира Малевича и плоское превращается в уменьшенную «формулу» «Архитектона» (ил. 1) [3]. Уже объем супрематического воздействует эмоционально. Уже объемное воспринимается единым монолитом. Зрителю предложено самому узнать все секреты соединений несущего и несомого.

Возникает ассоциативная связь с архитектурной архаикой Древнего Востока, с архитектурной объединенностью форм. Объединенность, слитность способствует воздействию величиной, чрезмерно вытянутой, зависающей приподнятой протяженностью.

Конструктивизм сверхрационален. «Чистота» поверхностей в отсутствии внешних украшений. Этот стиль практически полностью исключает декор. Возможно, поэтому декоративное вращало в стены монументальными рельефами, мозаиками, витражами, блоками промышленного стекла. Конструктивизм сгибал, складывал, раздвигал, сдвигал тектонические конструкции и объемы. Детальями становились блоки оборудования.

---

<sup>1</sup> Государственная комиссия по электрификации России



Ил. 1. Казимир Малевич. Архитектон Альфа, 1920 г.

И после того, как идейно обусловленный стиль постепенно растворяясь в городских пространствах, возвышался единичными строениями, он оставлял за собой право на самостоятельность, символику, принадлежность к истории своего времени. Макроструктура архитектуры, созданная по законам промышленной эстетики, и сегодня является показательным примером для обучения градостроительству, механике архитектуры, инженерно-конструкторскому проектированию благодаря выверенным расчетам, соблюдению технических требований. Идейное содержание — форма — материя созвучны известному «*польза — прочность — красота*». В третьем десятилетии прошлого века по этим формулам упорядочивалось пространство.

Конструктивистскими начинают строиться жилые и общественные здания. С максимальным упрощением внешних плоскостей, наружной отделкой с применением бетона, металла, натурального камня создаются дома объединений (Красной Армии, РККА, специалистов и т. д.). Высказывания столетней давности, опубликованные нашими современниками, соединяют впечатления прошлого и настоящего:

*«Гигантский многофункциональный комплекс служил воплощением популярной идеи обобществления труда и досуга в ведомственных комплексах — и восхищал горожан мощью и красотой при полном отсутствии внешних «украшений». (...)*

*«Большинство из зданий в стиле конструктивизм характеризуют голый схематизм форм, коробочность, аскетичность и унылый характер их архитектуры. Тем не менее, некоторые из этих зданий, как например,*

*Дом Красной Армии, по своему объемно-пространственному решению, соотношению масс, их контрастности и силуэтности производят хорошее впечатление»* [5].

О грандиозности строительных проектов с экспериментальными исследованиями, апробацией по применению улучшенных (по свойствам, тех. характеристикам) строительных технологий, материалов и изменений в привычных процессах монтажа знакомит история Дома Советов в Москве.

Тип архитектурных сооружений, имевший «четкий геометрический массив» с прорезанными окнами, «функциональное и конструктивное оправдание», воплотился в образе Волховской гидроэлектростанции в 1924–1926 гг. (ил. 2). Новая промышленная красота первой ГЭС, отражающегося в воде «линейного корабля» представляет одно из первых конструктивистских сооружений Северо-Западного края.

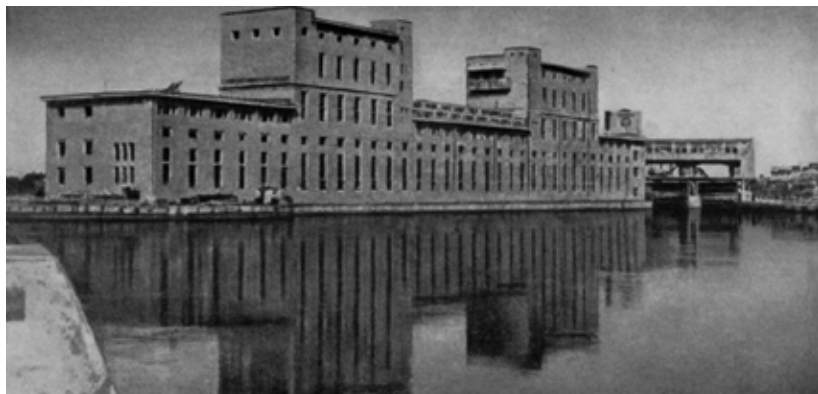
В Ленинграде в эти годы ведется проектное строительство промышленных сооружений «Красное знамя» (1925–1926 гг.) (ил. 3). И сейчас силовая станция, обеспечивающая комплекс производства паром и электроэнергией выдвигается флагманом к асфальтированным водам.

Ощущение «гигантского размаха», архитектурной мощи промышленных сооружений на фоне нетронутой природы в среде города достигалось благодаря приемам компоновки архитектурного объекта в системе открытых частей транспортной сети. Это особенное условие характерно для объемно-пространственных композиций массивов и зданий конструктивизма. Угловая размещенность, некоторая обособленность, а при расположенности вдоль улицы — мостообразное выделение конструкции, приподнятость на опорах входной части (в элементах — горизонтальные козырьки, балконы).

Среди всех архитектурных объектов конструктивизма Ленинграда, корпус Лесотехнического вуза (в разные годы: института, академии, университета), возведенный в 1938 г., отличает, главным образом, именно композиционное расположение. Здание конструктивизма находится в парке (ил. 4).

Сегодня это территория с естественными и специальными посадками растений. На картах XIX–XX вв. зеленое окружение обозначалось: «Дендрологический сад». Дендросад, являясь необходимым для проведения исследовательских работ по изучению различных видов деревьев, имел образовательное значение и, следуя определению «дендрария», использовался для «показа растений с целью пропаганды во время кратковременного отдыха». Несомненно, объемно-пространственное решение нового корпуса происходило с учетом системности насаждений, находящихся водоемов, пешеходных дорожек, комплекса архитектурных объектов учебного заведения.

На рисунке, выполненном в 1939 г., передан открытый для обозрения фасад сооружения (ил. 5) [8]. Его автор подчеркивает размеры здания, изображая людей.



Ил. 2. Волховская гидроэлектростанция им. В. И. Ленина, 1918–1926 гг.



Ил. 3. Силовая станция фабрики «Красное знамя», 1925–1926 гг.

Зарисовка с натуры архитектора М. А. Фрамицына, ок. 1939 г.

Выполненная с натуры зарисовка документальна. На ней отсутствуют опоры входной части, поддерживающие плиту навеса. На фоне детализированной графики, передающей фактурность фасадных поверхностей, выделен линейный ритм. Горизонталы «приглашающих» лестничных ступеней, ее площадки, параллельны нависающей плоскости над входом, продольному балкону, плотно обозначенного межэтажной линией и абрису верха. Вертикальное деление достаточно контрастно. В выразительном





Ил. 4. Здание второго учебного корпуса. Панорамный вид сверху



Ил. 5. Лесотехническая академия имени С. М. Кирова. Главный вход.

архитектурном образе угадываются очертания несуществующей наружной галереи.

«Субъективная интерпретация основывается на контексте, в котором она возникает», — очень точное замечание об искусстве. Воспринимаемое сооружение, находясь перед ним сегодня, представление об «архитектурном» переплетается с эстетикой естественного. Реминисценции приближают к совершенной природе. Перед нами траппы, плато, горный массив, скалистый склон. Стояла ли подобная задача «приближения» перед архитекторами? Ее необходимость логична в значениях образовательного учреждения, выпускающего специалистов лесной индустрии. Архитектура воплощала собирательный образ производства, профессионального сообщества в соединении с задачами восприятия «Лесного» в пространстве гармоничном с естественной средой. Увеличивали роль вуза природоохранные позиции. Научно-технические и природно-ресурсные темы отразились в рельефных пластинах — главных декоративных



Ил. 6–7. Здание второго учебного корпуса. Вид на главный фасад.



Ил. 8–10. Здание второго учебного корпуса. Рельефы на фасаде

мотивах «скалистого» фасада с символами образования, целлюлозно-бумажной, гидролизной, лесохимической и деревообрабатывающей промышленности, биологии лесных зверей и птиц, ботаники (ил. 6–10).

Архитектурная эстетика предшествующих веков мыслилась с большим количеством природных материалов. Конструктивизм открыл удивительные сочетания бетона, железа и стекла. В новом учебном корпусе бетонными становятся фасады. Серовато-белый с зеленоватым оттенком переслаивается с однородным темно-серым и блеском бесцветного, прозрачного стекла многочисленных окон. Ровными рядами, с отличиями в размерах на этажах, они спускаются водопадами по уступам.

Идейно-художественные черты конструктивизма отражены в динамичной конфигурации форм резких противопоставлений, четких внешних границах. Сооружение выстраивается приемами компоновки частей. Структурно оно схоже со своим современником — учебным Гидрокорпусом Политехнического института (1932–1936 гг.)<sup>2</sup>. Монументальной завершенностью — с архитектурой своего создателя, Сергея Ефимовича Бровцева. Архитектор — легендарный автор первого Соцгорода — социалистически нового города Мончегорска (ил. 11).

В Ленинграде под руководством С. Е. Бровцева осуществлено строительство жилмассива в Автово. Вместе с архитекторами М. Д. Фельгером,

<sup>2</sup> Архитектор Т. М. Шапиро, инженер А. Н. Берков



Ил. 11. Проектный эскиз. Соцгородок на Кольском полуострове.

А. В. Петровым он проектирует Студенческий городок Политехнического института из семи общежитий, фабрики-кухни, клуба (кинозала), детского сада, прачечной, спортивной площадки. «Студгородок» в стиле конструктивизма развернут к строениям, улицам двух кварталов.

От парка Лесотехнического университета, находящегося в шаговой доступности его разделяет насыпь железнодорожного полотна. Пролетные строения трех мостов имеют индивидуальное оформление металлическими ограждениями, добавляя мощь и силу территории с конструктивистскими памятниками архитектуры.

#### Литература

1. *План электрификации РСФСР*: Доклад VIII съезду Советов Гос. комис. по электрификации России / [вступ. статья акад. Г. М. Кржижановского]. — Москва: Госполитиздат, 1955. — 660 с. // Cih.ru блог. — URL: <https://cih.ru/wp/bld/2022/02/02/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%BE%D0%BD-%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%84%D0%B0-1920/a1-4/> (дата обращения: 6.01.2023).
2. *Алгебра*: 7-й класс: учебник / [Ю. Н. Макарычев, Н. Г. Миндюк, К. И. Нешков, С. Б. Суворова]. — Москва: Просвещение, 2015. — 256 с.: ил.
3. *Архитектон «Альфа»*. Малевич К. С., 1920 // Виртуальный Русский музей: [сайт]. — URL: [https://ruseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/malevich\\_ks\\_arhitekton\\_alfa\\_1920\\_sk\\_2052/index.php](https://ruseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/malevich_ks_arhitekton_alfa_1920_sk_2052/index.php) (дата обращения: 06.01.2023).
4. *Архитектор первого Соцгородка в СССР* // Филатов: [канал на блог-платформе «Дзен»]. — URL: <https://dzen.ru/a/Y7gWe1HuW0YfIdtY?experiment=948519> (дата обращения: 06.01.2023).
5. *Ким, М.* В Самару! Дом Красной Армии — юбилейный подарок Климу Ворошилову и похвальное слово конструктивизму // Просто Marina Kim и города мира: [канал на блог-платформе «Дзен»]. — URL: <https://dzen.ru/a/ZQsm7gCMYyCiWgoM> (дата обращения: 06.01.2023).

6. *Кириков, Б. М.* Архитектура ленинградского авангарда / Б. М. Кириков, М. С. Штиглиц. — Санкт-Петербург: Коло, 2009. — 311 с.
7. *Силовая станция фабрики «Красное знамя» 1925–1926 гг.* // Госкаталог музейного фонда РФ: [сайт]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#collections?id=12690370>  
(дата обращения: 06.01.2023).
8. *Фаминцын, М. А.* Лесотехническая академия имени С. М. Кирова // Архитектура Ленинграда. — 1940. — № 4. — С. 36–39 // Выборгский район Петербурга: энциклопедия: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: [https://vk.com/wall-100118617\\_2018?z=photo-45851\\_457247791%2Fwall-100118617\\_2018](https://vk.com/wall-100118617_2018?z=photo-45851_457247791%2Fwall-100118617_2018) (дата обращения: 06.01.2023).

УДК 721.012.5 (4) «18/19»

**А. А. Рочева**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**А. А. Рочева**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **СВЯЗЬ АРХИТЕКТУРЫ, МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА И МЕБЕЛИ В ОБЛИКЕ ЗДАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТОВ ЗАРУБЕЖНЫХ АРХИТЕКТОРОВ КОНЦА XIX — XX ВВ.**

*Особняк Тассель авторства В. Орта является одним из известнейших архитектурных сооружений стиля модерн. Здание производит неизгладимое впечатление на зрителя в первую очередь благодаря детальной проработке каждого элемента автором: будь то монументальные панно на стенах, эркер на фасаде или ограждения лестницы. Какие приемы собирают экстерьер и интерьер в единое целое? Как архитекторы становятся художниками, декораторами и мебельщиками? В каких еще известных памятниках архитектуры мы видим эту тенденцию?*

**Ключевые слова:** архитектура, архитектор, искусство, интерьер, экстерьер

**Alisa A. Rocheva**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Arina A. Rocheva**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **THE INTERCOMMUNICATION BETWEEN ARCHITECTURE, MONUMENTAL ART AND FURNITURE IN THE APPEARANCE OF A BUILDING USING THE EXAMPLE OF PROJECTS BY FOREIGN ARCHITECTS LATE XIX–XX CENTURIES**

*The Tassel mansion by V. Orta is one of the most famous architectural structures of the Art Nouveau style. The building makes an indelible impression on the viewer primarily due to the detailed elaboration of each element by the author: be it monumental panels on the walls, a bay window on the facade or staircase railings. What techniques combine the exterior and interior into a single whole? How do architects become artists, decorators and furniture makers? In what other famous architectural monuments do we see this trend?*

**Keywords:** architecture, architect, art, interior, exterior

Разработка целостного архитектурного сооружения с детальной проработкой интерьеров — не редкая ситуация в жизни многих зодчих. Очевидно, что у каждого из них в конкретной ситуации разный подход к задаче, однако необходимо выделить общие черты среди всех таких задач.

В данном случае речь идет о ситуациях, когда один архитектор выполнил задачу проектирования экстерьера и интерьера с внедрением туда монументального искусства. Рассматривая примеры, важно выделить, что все элементы проектирования являются равнозначными и верно играют строго отведенные им роли. Но если обыденному наблюдателю ясно видны функции, выполняемые интерьером и экстерьером в целом, а также смыслы, несомые ими (окружающая человека обстановка должна быть удобной, практичной и приятной для созерцания), то как в окружающую среду вписывается монументальное искусство? Обратимся к истокам — к его взаимосвязи с окружающей средой.

Многие произведения живописи и архитектуры созданы под впечатлением от природы и наблюдением ее. Природа — самый богатый источник для вдохновения. Ее линии, ее изгибы и силуэты изысканы, уникальны и гармоничны.

Внедрение природной красоты в архитектуру можно обосновать нашим подсознательным желанием окружить себя визуальной эстетикой. Эта тенденция прослеживается с древних времен (например, факт ношения членами племен украшений) и присуща даже миру животных (например, самка павлина выберет для спаривания самца с наиболее красивым хвостом). За художественное преобразование пространства во все времена отвечало монументальное искусство, и такие его техники, как фреска, роспись, живопись, мозаика.

У людей есть представление о том, что такое «монументальное» искусство исходя из тех малых архитектурных форм, что дополняют урбанистическую среду. Люди представляют грандиозные памятники, такие как «Родина-мать» в Волгограде или «Рабочий и колхозница» в Москве. Но монументальное искусство — это другое, далеко не памятники в том понимании, в котором они существуют. Это искусство в архитектуре. Прежде всего — работа с пространством, преобразование обширных объемов (например, Александровская колонна на дворцовой площади представляет собой часть ансамбля, а не вычлененный из него кусок), а не частных фрагментов. Для этого необходимо обладать чутьем природы.

В большинстве случаев художник-монументалист работает напрямую с архитектором и заказчиком. Он должен учесть все важные факторы, сопровождающие результат его деятельности, такие как освещение, инженерные ходы, проводку, водоснабжение, цветовые и фактурные решения окружения ... Например, фреска на стене темной комнаты не обладает способностью притянуть на себя взгляд зрителя. Для этого нужен свет. Это

еще раз подтверждает факт взаимодействия отдельно взятых предметов с пространством в целом.

Современная архитектура изначально строится по определенным шаблонам и канонам, и художник приходит в готовое помещение, то есть он не принимает участие в создании самого проекта. И в этом есть большая сложность. Результат может быть непредсказуем. Поэтому наилучшие интерьеры и экстерьеры появляются в том случае, когда все составные элементы и детали продуманы одним автором.

Современные декоративные материалы очень качественные и профессиональные. Это обусловлено общим научно-техническим прогрессом, нацеленным на повышение качества человеческой жизни. Например, старинная техника сграффито, в оригинале воплощаемая в цементе и ангобе, сейчас выполняется в современной и практичной декоративной штукатурке. Также многие классические виды монументального искусства можно увидеть воплощенными в отнюдь не типичных для них материалах и инженерных конструкциях. Однако у всех техник и видов монументального искусства сохраняется главная задача — обогащение пространства и наделение его художественной ценностью.

Обратимся к примерам взаимосвязи экстерьера, интерьера и монументального искусства в нем. Наилучшим образом для данной задачи подходит стиль модерн с его нескончаемым желанием быть не только революционно практичным, но и инновационно красивым.

### **Особняк Тассель — Виктор Орта**

Особняк Тассель авторства Виктора Орта — одна из вершин в истории архитектуры, являющаяся новшеством своего времени благодаря планировке, фасадному облику и внутреннему убранству.

Дом делится на три основные части, соединенные между собой стальной конструкцией, покрытой стеклом, содержащей ступени и площадки. Благодаря этому в доме очень много света, ведь стеклянные перегородки, а также стеклянная крыша отлично пропускают естественное освещение.

Связь экстерьерного и интерьерного облика особняка Тассель с монументальным искусством такова: полы в доме выложены мозаикой (мозаика считается одним из видов монументального искусства), а деревянные двери богато декорированы (их изящество играет важную объемно-пространственную роль). На стенах во всю ширину выполнены росписи, в стеклах окон — витражи, дополняющие остальные элементы интерьера.

Одна из самых выразительных составляющих интерьера — перила лестницы. Они украшены ажурными изогнутыми элементами, напоминающими виноградные лозы и стебель цветка. Такие элементы, называемые «удар бича» из-за своей схожести с завихрением кнута, придают ощущение воздушности, несмотря на то, что сделаны из чугуна. Сам архитектор Виктор Орта говорил, что вдохновлялся природными мотивами, что также является неотъемлемой составляющей стиля модерн.

«В архитектуре изогнутую линию впервые применил бельгиец В. Орта в интерьерах особняка Тассель (1893 г.). В 1895 г. ученый-натуралист и художник Х. Обрист выполнил гобелен с изображением петлеобразно изогнутого стебля цветка цикламена. Журналисты окрестили эту характерно изогнутую линию «удар бича». С этих пор она стала отличительным признаком «нового стиля»...» [5].

В создании дома Тассель, для архитектора одинаково важно общее и частное, а декор фасада должен находиться в гармонии с любой деталью интерьера, включая мебель, напольную мозаику и витражи. Виктор Орта совмещал традиционные материалы с новыми — стекло и стальные конструкции, дерево и чугунные элементы. Архитектор также привнес новые художественные черты для своей постройки — динамику и плавные линии, растительные формы и асимметрию.

Подводя итог, можно выделить, что целостность всего здания, состоящего из интерьера и экстерьера (в которых входят конструктивные решения архитектора, мебель, цветовое решение, монументальное искусство в виде внутреннего декора: мозаик, витражей), достигается за счет единой стилистики и единых идей. Особняк построен в стиле ар-нуво, в его декоре присутствуют растительные элементы, в виде цветочных стеблей, изогнутых плавных линий. Архитектор Виктор Орта использует одинаковые приемы для создания окон, лестничных перил, мозаики на полу, росписи на стенах и даже поленнице. Эти приемы и создают единую целостность в стилистике облика всего здания.

### **Дом Шредер — Геррит Ритвельд**

В XX веке с появлением функциональных идей в проектировании и дизайне, многие архитекторы радикально перевернули свои взгляды на искусство. Произошло движение очищения — творцы старались избавиться от «лишнего» и «ненужного» в архитектуре и изобразительном искусстве. Зачастую такой подход приводил к созданию чего-то детально проработанного, отличающегося от окружающего своей радикальностью (как в общих чертах, так и в деталях) и за счет этого — целостного.

Яркий пример тому — дом Шредер авторства Гэрита Ритвельда. Появление этого здания обязано удачному стечению обстоятельств — счастливому знакомству Ритвельда с Трюс Шредер — заказчицей мебели голландского дизайнера. Два человека сошлись в своих радикальных идеях, совместно создав единственный архитектурный образец неопластицизма и один из лучших примеров воплощения идей группы «Де Стейл» (а именно: стремление к универсальности, строгая геометрия форм, художественная чистота и строгость).

Что конкретно задает целостность всего дома?

Как было упомянуто выше, во главе всего — идея. Все элементы подчиняются единым принципам, обусловленным желанием Трюс Шредер избежать типового жилья и создать комфортное для своей нестандартной



личности пространство (женщина желала, чтобы ничто не предопределяло ее жизнь, как это происходит в типовых планировках), а также революционными убеждениями Ритвельда.

Целостность чувствуется во всем. Цветовое решение продиктовано палитрой Мондриана, а также тщательно кристаллизировано представлениями требовательной заказчицы о комфортном жилье (например: стены несколько раз перекрашивались, чтобы был подобран наиболее подходящий оттенок серого цвета). Конструкции дома ограничиваются подбором строгих материалов: железобетонные плиты и стальные профили образуют четкие геометрические линии. Планировка здания — манифест против современных стандартов: текучие пространства, раздвижные перегородки для изменения расположения зон, объединение интерьера с окружающим пространством благодаря обширной площади остекления ... Мебель изготовлена на заказ, зачастую с воплощением идей будущего (например, в кухонной зоне располагаются подвесные шкафы со стеклянными дверцами — новшество для того времени).

Сюда же относится и известнейшее кресло Ритвельда «Красно-синий стул». Нетипичная эргономика этого предмета мебели — воплощение мыслей автора о чистоте формы, важности роли прямых углов в дизайне, отсутствии декоративных излишеств.

Подведем итог: дизайн целостен благодаря одним идеям, примененным повсеместно и смешению пластических форм, без главного и второстепенного. Одни и те же цвета присутствуют и в экстерьере, и в интерьере, и в мебели; одни и те же формы насыщают пространство строгой геометрией.

Что касается монументального искусства — весь дом является его воплощением. Контрастные прямоугольные выкрасы, присутствующие повсеместно, становятся монументальными панно, а ящики для кинопроектора и граммофона превращаются в скульптуру. Новое время меняет значение устоявшихся понятий, современный дом разговаривает с современным зрителем на современном языке. Все здание в его целостности — образец взаимодействия пластического и монументального искусства.

### **Музей Кунстхаус — Питер Кук**

Рассматривая вопрос синтеза искусств в облике здания, важно также обратиться к современной архитектуре. Здесь классические приемы обретают оболочку совершенно иного, нового контекста, так как достижения науки и техники имеют тенденцию постоянного развития. Появляются новаторские материалы, строительные технологии и художественные техники. В качестве примера, рассмотрим музей Кунстхаус (архитектор Питер Кук) в городе Грац.

Здание наилучшим образом отражает современные тенденции в архитектуре: в мире, насыщенном бесконечным разнообразием архитектурных возможностей, творцам важнее всего идти в ногу со временем.

Так появился стиль блоб — архитектурное направление, характеризующееся формальным подходом к созданию облика здания: сооружения проектируются в органической форме амебы, обладают закруглениями, изогнутостями и аморфными элементами.

Музей Кунстхаус в историческом окружении играет на контрастах: он становится отражением современной истории города и страны. «Лучше, чтобы эмоции рождались в здании, а не от здания, если строение достаточно точно отвечает месту и назначению, оно станет мощным и без художественных ухищрений», — говорит мастер [4, с. 181].

Фасад сделан из световых панелей с выступающими элементами, а рядом возвышаются старые дома с черепичными крышами. Так архитекторы хотели показать, что традиции и авангардные идеи могут существовать в гармонии. Из-за необычной конструкции музей стали называть «дружелюбным инопланетянином».

Анализируя подход автора к созданию архитектурного сооружения, можно выделить, что целостность облика в данном случае осуществляется за счет четко сформулированных архитектурных задач: каждая деталь экстерьера и интерьера несет определенное функциональное назначение и конкретную идею. Окна в потолке обладают необычной формой для пропуска достаточного количества света в интерьер, панели на фасаде изготовлены из пластика со светящимися элементами по определенной технологии для создания медиа-инсталляции, форма музея олицетворяет свое содержание — диалог времен и культур.

Что касается интерьера, его главная задача — быть гибким, позволять экспонатам доминировать в пространстве. Отсюда идут монохромная цветовая гамма, отсутствие фактур и визуальная схожесть всех пространств. Интересно, что само здание музея является его главным экспонатом.

Переходя к роли монументального искусства в образе данного архитектурного сооружения, в данном случае его интерпретации можно увидеть во всем. Скульптурную архитектурную форму можно назвать монументальной статуей, а фотоэлектрические блоки являются современным аналогом мозаики.

Мы видим, как в современной реальности еще сильнее, чем в XX в. стираются границы между проектированием экстерьера, интерьера и внедрением туда монументального искусства.

Подводя итог, можно сделать вывод, что архитекторы становятся художниками, декораторами и мебельщиками каждый раз, когда берутся разрабатывать интерьер своего архитектурного творения. В случае с особняком Тассель автор связал архитектуру, монументальное искусство и мебель с помощью деталей, характерных для стиля модерн. Благодаря им разнообразные цвета и материалы удачно сочетаются друг с другом, а в общем виде архитектурного сооружения чувствуется единая стилистика. В доме Шредер Ритвельд поставил во главу угла идею минимализма и упрощения форм, которой насыщены все элементы. Одинаковая

простота и аскетизм форм прослеживается и в архитектуре, и в мебели, и в монументальном искусстве. Что касается музея Кунстхаус, здесь речь идет о тотальном перемешивании понятий — когда форма здания становится одновременно и архитектурой, и монументальной скульптурой, добавляющей элемент футуризма в облик целого города. В данном случае ни один из исследуемых элементов невозможно рассматривать по отдельности, а значит, они уверенно выполняют возложенные на них роли.

#### Литература

1. *Калачева, Н. М.* Концепция собственного дома архитектора через призму стилистики XX века / Н. М. Калачева // Наука и образование в XXI веке: материалы Междунар. науч.-практ. конф. — Тамбов: Юком, 2018. — С. 51–54.
2. *Поляков, Е. Н.* Архитектурное наследие Ч. Р. Макинтоша / Е. Н. Поляков, Т. В. Дончук // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2018. — Т. 20, № 6. — С. 9–32.
3. *Поляков, Е. Н.* Шотландская версия стиля модерн (ар-нуво) в дизайнерских работах Ч. Р. Макинтоша и М. Макдональд / Е. Н. Поляков, Т. В. Дончук // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2018. — Т. 20, № 5. — С. 9–34.
4. *Ермоленко, Е. В.* Развитие структуры экспозиционного пространства современного музея / Е. В. Ермоленко // АМИТ. — 2017. — № 4 (41). — С. 179–190.
5. *Виктор Орта и его наследие* // Interior.lv: [сайт]. — URL: <http://interior.lv/gu/viktors-orta-unvina-atstatais-mantojums/> (дата обращения: 28.11.2023).
6. *Дом Ритвельда Шредера* // Rietveld Schroderhuis: [сайт]. — URL: <http://www.rietveldschroderhuis.nl/> (дата обращения: 28.11.2023).

Научный руководитель — директор института дизайна пространственной среды  
Юлия Николаевна Ветрова

УДК 72.036:72.007 (81) Oscar Nimeyer

**Е. К. Жогло**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**Е. Ю. Лобанов**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**С. А. Шаманова**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА**

*ОСКАРА НИМЕЙЕРА*

**В статье рассматривается синтез искусств в работах бразильского архитектора Оскара Нимейера. Проводится анализ генерального плана города Бразилиа (совместно с архитектором Лусио Коста), а также связанных с ним построек, таких как Дворец Национального Конгресса, Кафедральный собор, Башня цифрового телевидения, жилой квартал и Дворец Итамарати. Здания и элементы монументального искусства исследуются с точки зрения комплексного подхода в дизайне.**

Ключевые слова: архитектура, железобетон, город, модернизм, Бразилия

**Ekaterina K. Zhoglo**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Evgenii Yu. Lobanov**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Sofia A. Shamanova**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **MONUMENTAL ART AND ARCHITECTURE OF OSCAR NIEMEYER**

*The article discusses the synthesis of arts in the works of the Brazilian architect Oscar Niemeyer. The master plan of the city of Brasilia is analyzed (together with the architect Lucio Costa), as well as its associated buildings,*

*such as the Palace of the National Congress, the Cathedral, the Digital Television Tower, the residential area and the Itamaraty Palace. Buildings and elements of monumental art are examined from the point of view of an integrated approach to design.*

**Keywords:** architecture, ferroconcrete, city, modernism, Brazil

Оскар Нимейер внес большой вклад в становление архитектуры и монументальное искусство Бразилии. Также ему принадлежит значительная роль в создании города Бразилиа. Совместно со своим педагогом, Луисио Коста, архитектор создал несколько проектов. Самым масштабным стал план города новых возможностей — Бразилиа. Многолетнее сотрудничество архитекторов изменило характерный стиль бразильской застройки новыми архитектурными решениями [2].

В 1956 г. началась работа над проектом нового города, а уже в 1960 г. произошло торжественное открытие Бразилиа. Изначально Жузелин Кубичек, президент Бразилии, пригласил Оскара Нимейера для проектирования новой столицы. Однако архитектор отказался и попросил о проведении конкурса. По его итогам был выбран Луисио Коста для создания проекта. Бразилиа планировался в центре страны на плато. Это обусловлено лучшими климатическими условиями и более удобной логистикой. Например, большинство крупных городов Бразилии расположились на побережье с влажным и жарким климатом. Расположение же на плато улучшило климатические условия для жизни [1]. Что касается самой идеи, то город должен был стать символом равных возможностей и социального равенства. Задача постройки нового города на чистой местности была проще, нежели чем изменять существующую структуру старого города.

Существует множество теорий, на что похож план города. Самая популярная, что город Бразилиа был спроектирован по подобию птицы или самолета (ил. 1). В те времена активно развивалась авиапромышленность, а также город строился с нуля и должен был стать местом, где все равны. Поэтому такая теория кажется весьма понятной. Есть и другая теория — птица символизировала освобождение Бразилии от португальского колониализма в 1820-е. Город должен был стать идеальным образом свободного будущего.

План представлял собой систему крупных пересекающихся осей и больших открытых пространств [3]. На тот момент начинается массовая автомобилизация, поэтому по центру города проходит широкая городская магистраль *Eixo Monumental* — Монументальная ось, первой частью которой стал проспект Министерств. Собрание правительственных и мемориальных сооружений в центре стало одним из символов города. Размах «крыльев» составляет 12 километров. Там расположились жилые микрорайоны с многорядными автострадами. Все остальные здания были разнесены по разным частям города. Вклад Луисио Коста и Оскара Нимейера в бразильскую архитектуру помог сформировать отличительный



Ил. 1. План города Бразилиа

модернизм, который был практически официальным стилем Бразилии до 1980-х гг.

Нимейер также спроектировал жилые кварталы города. В те времена зарождалась идея микрорайонов, и в рамках концепции «свободного города» жилье распределялось независимо от социального статуса человека и имело достаточно большие площади в отличие от жилья в Советском Союзе. Здесь архитектор вдохновлялся идеями Ле Корбюзье и использовал один из его принципов — дом на опорах. Нимейер видел в Корбюзье свободного художника, и в какой-то степени это стало основой творческого замысла его собственных произведений. Также особенность этих микрорайонов заключается в том, что их расположение обеспечивает приватность каждой квартиры. Ни одно здание не стоит окнами друг к другу.

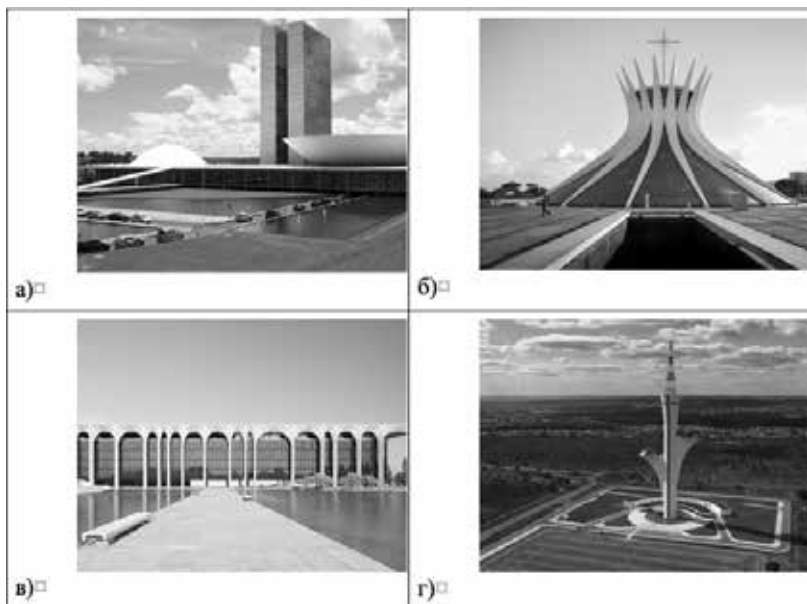
Дворец Национального Конгресса (ил. 2а) является воплощением взглядов архитектора. Название постройки напрямую связано с её назначением. Здание представляет собой возвышающиеся парные башни, купол и чашу на длинной платформе. Башни предназначены для административных помещений, а расстояние между ними сохраняет непрерывный вид на центр Монументальной оси. Под куполом и чашей располагались залы заседаний двухпалатного законодательного органа Бразилии. Нимейер объединил две законодательные палаты в одном здании. Зал Сената расположился под параболическим куполом, а зал Палаты депутатов находится под перевернутым куполом, образующим чашу. Данные архитектурные решения также проявлялись и в интерьере. Например, под чашей располагался подвесной сетчатый потолок, рассеивающий свет от находящихся под ним светильников, что создавало ощущение звездного неба. Криволинейные коридоры между частями комплекса были обшиты деревом.

Следующий проект перевернул традиционные взгляды на соборы. Оскар Нимейер создал Кафедральный собор Пресвятой Девы Марии, вдохновляясь формой Ливерпульского метрополического собора, однако любовь к кривым линиям сделала его поистине уникальным (ил. 2б). Конструкция представляет собой пучок, состоящий из шестнадцати гиперболоидных опор, сходящихся в одной точке. Они располагаются по кругу, соединяясь между собой витражами. Такой синтез монументального искусства и архитектуры позволил не только придать легкости во внешний вид здания, но и извлечь практическую выгоду. В любое время дня интерьер собора подсвечивается естественным освещением благодаря стеклянным пролетам, а также изогнутая конструкция улучшает акустику, что немаловажно для религиозных служб. Интерьер же в свою очередь связывается с общей архитектурой благодаря круглому алтарю из каррарского мрамора.

Дворец Итамарати, расположенный на площади Трех держав, стал зданием МИД Бразилии (ил. 2в). По словам самого архитектора, симметрия была создана для того, чтобы «угодить каждому правильным и щедрым решением, но простым, предлагающим большее понимание и чуткость». Также важно обратить внимание, что здание будто плывет по воде за счет того, что основной его объем находится в глубине. Арки высотой пролетов в 30 метров выполняют несущую роль для второй кровли, приподнятой над основной частью здания. Несмотря на то, что Итамарати построен по тому же принципу, что и все правительственные здания Оскара Нимейера — стеклянная коробка, защищенная большой крышей — этот Дворец выделяется за счет квадратной планировки этажей [4]. В интерьере также можно наблюдать нетривиальные для того времени решения. Например, винтовая лестница шириной в 230 сантиметров или мраморные стены, украшенные неглубокими четырехугольными нишами разных форм. Также Оскар Нимейер, следуя принципам Ле Корбюзье, создал на крыше Дворца Итамарати тропический сад, затененный перголой. Внутри стены помещений были украшены изящными декоративными элементами, а полы были облицованы мрамором.

Следующее здание сам архитектор называл «Цветком Серрадо». Башня цифрового телевидения была открыта в 2012 г. Она обеспечивает цифровым телевизионным сигналом население всего Федерального округа и его окрестностей. Общая высота в 180 метров содержит в себе 60-метровую металлическую телевизионную антенну. Основание башни в 120 метров содержит 2 ответвления, увенчанные стеклянными куполами. Верхний «цветок» был отдан под видовой ресторан, а нижний под художественную галерею. Башня стала одним из символов технологического прогресса. Она полностью отражает приверженность Бразилии инновациям и прогрессу.

Подводя итог, отметим, Оскар Нимейер является поистине влиятельной фигурой в мире архитектуры. Изначально вся архитектура Бразилии находилась под влиянием португальской, но была адаптирована под



Ил. 2. Здания на Монументальной оси г. Бразилиа: а) Дворец Национального Конгресса, б) Кафедральный собор Пресвятой Девы Марии, в) Дворец Итамарати, г) «Цветок Серадо» — башня цифрового телевидения

климатические условия. Оскар Нимейер совместно с Лусио Коста создали совершенно новую архитектуру на чистом пространстве. Это было прорывом, ведь в ней не было резьбы по дереву, росписей, аскетичных фасадов и других признаков бразильского барокко. На смену пришел эксперимент в области модернистской архитектуры. Здания строились из железобетона, где-то прослеживались признаки брутализма, появились плавные изгибы в самой конструкции сооружений. Все это шло в ногу с монументальным искусством. Интерьеры украшались витражами, арками, нишами. Внешнее окружение в свою очередь создавалось с учетом архитектуры, здания между собой связывались бассейнами, магистралями или насыпями. Также немаловажно наличие большого количества скульптур на ландшафте рядом со зданиями. Это тоже было одним из способов связать пространство воедино.

Говоря о влиянии архитектора на искусство Бразилии, можно сказать что он вывел его на новый уровень. Город Бразилиа стал толчком к развитию не только архитектурного уровня страны, но и всего мира. Он был одним из немногих архитекторов, кто начал использование кривых линий в сооружениях. Нимейер считал железобетон своим главным помощником, потому что с его помощью можно было создать любую форму начиная



от дуги, заканчивая спиралью. Он говорил, что все, что создается человеком имеет прямые линии, а кривые происходят из природных форм. Вся архитектура Оскара Нимейера неразрывно связана с окружающей средой. И не только внешне, но и внутренне. Итак, проект города Бразилиа, а в особенности его центральной оси, стал воплощением модернистской монументальной архитектуры.

#### Литература

1. *Баранчиков, Е. В.* Бразилиа / Е. В. Баранчиков // География. — 2003. — № 15.
2. *Иконников, А. В.* Мастера архитектуры об архитектуре / А. В. Иконников. — Москва: Искусство, 1972. — 688 с.
3. *Ярмоленко, А. Д.* Бразилиа и чандигарх: архитектурные портреты двух столиц: (к 100-летию О. Нимейера и 120-летию со дня рождения Ле Корбюзье) / А. Д. Ярмоленко // Общество. Среда. Развитие. — 2008.
4. *Itamaraty Palace* // *Arquitectura Viva*: [сайт]. — URL: <https://arquitecturaviva.com/works/palacio-de-itamaraty-brasilial>-. (дата обращения: 25.11.2023).

## **ПОИСКИ СИНТЕЗА АРХИТЕКТУРЫ И МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПРОЕКТАХ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ 1950–1960-Х ГГ.**

*В статье рассматривается период с 1950 по 1960 гг. в творчестве Ле Корбюзье, где особое внимание уделяется его стремлению в своих проектах объединить архитектуру и монументальное искусство. Архитектор не только создавал функциональные и эстетически привлекательные здания, но и внедрял в них элементы идеологического, социального и культурного значения. Главная идея статьи заключается в понимании того, что Ле Корбюзье видел в синтезе архитектуры и монументального искусства возможность создать нечто большее, чем просто здание — он стремился создать полноценное художественное произведение, которое могло бы оказывать влияние на общество и окружающую среду города. Анализируются такие сооружения, как капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане, комплекс правительственных зданий в Чандигархе и павильон Хейди Вебер в Цюрихе.*

**Ключевые слова:** архитектура, модернизм, символ, модульор, монументальное здание

**Alvard A. Petrosyan**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **THE SEARCH FOR A SYNTHESIS OF ARCHITECTURE AND MONUMENTAL ART IN THE PROJECTS OF LE CORBUSIER 1950–1960S**

*This article examines the period from 1950 to 1960 in the work of Le Corbusier, where special attention is paid to his desire to combine architecture and monumental art in his projects. The architect not only created functional and aesthetically attractive buildings, but also introduced elements of ideological, social and cultural significance into them. The main idea of the article is to understand that Le Corbusier saw in the synthesis of architecture and monumental art the opportunity to create something more than just a building — he sought to create a full-fledged work of art that could have an impact on the society and environment of the city. Structures analyzed include the Notre Dame du Haut Chapel in Ronchamp, the government building complex in Chandigarh, and the Heidi Weber Pavilion in Zurich.*

**Keywords:** architecture, modernism, symbol, modulator, monumental building

Ле Корбюзье — французский архитектор, художник, дизайнер и теоретик архитектуры швейцарского происхождения. Ле Корбюзье — модернист, один из самых выдающихся архитекторов XX в., пионер современной архитектуры. Он одним из первых применил железобетонный каркас, ступенчатую крышу, большое остекление фасада, открытые опоры на нижних этажах здания и свободную планировку. Взгляды Ле Корбюзье и его постройки, которые он представил в многочисленных книгах, оказали особое влияние на всю практику современной архитектуры [5]. Архитектор сформировал «Пять отправных точек современной архитектуры»:

1. Столбы-опоры. Дом стоит на железобетонных сваях, оставляя место для сада или парковки.

2. Плоская терраса вместо традиционной скатной крыши.

3. Ненесущая фасадная система. Внутреннее пространство полностью освобождается от стен.

4. Ленточные окна. Благодаря рамной конструкции окна можно изготовить практически любого размера и конфигурации.

5. Свободный фасад. Фасад освобожден от нагромождения опорами, они все находятся внутри дома. Эта особенность дала толчок к творческому подходу в дизайне внешнего вида зданий: стены могут быть сделаны не только из легкого или прозрачного материала, но и принимать любые формы.

Каким же образом эти ключевые принципы могут применяться в монументальном искусстве? Одной из наиболее важных работ послевоенного периода творчества Ле Корбюзье является церковь Нотр-Дам-дю-О в Роншане (1950–1955), построенная на месте церкви, разрушенной во время войны. Архитектура церкви, говорящая «языком чистых форм в точных отношениях», раскрывает особую способность Ле Корбюзье сплавлять пластические искусства, их взаимопроникновение и взаимообогащение. Капелла являет собой своеобразный «сосуд духа». В этом проекте автор обращается не к архитектурному мистицизму, а к реальным, универсальным принципам, вытекающим из природы [2].

План церкви включает в себя пластические и пространственные характеристики как объект комплексного дизайнера. План церкви обращен на восток. Это движение усиливается изогнутой плоскостью южной стены (ил. 1). Она имеет значительную мощность в своей западной части и постепенно сужается, как бы рассеиваясь острым краем в конце. Стена выходит вбок за пределы восточного фасада, расширяя пределы церкви так, что она объединяется со склоном холма перед восточной стеной с алтарем под свесом крыши — местом встречи паломников.

Нотр-Дам-дю-О не похожа на католическую церковь, особенно внутри. Если в традиционной католической церкви ритм колонн, окон, структура потолка — все ведет к алтарю, а затем к Богу через купол, то у Ле Корбюзье геометрия и композиция вырываются на первый план.



Ил. 1. Церковь Нотр-Дам-дю-О (вид с южной стороны)

Первостепенное значение для него имеют контрастные тона интерьера в сочетании с разнообразным использованием естественного освещения [2]. Интерьер церкви — это ода текучему пространству. Система отверстий и отражающих поверхностей обеспечивает сильный поток света к каждому из трех полукуполов, которые функционируют как своего рода «светособирающее» устройство. Темная и тяжелая крыша будто парит над ослепительно белыми стенами, пронизанными сетью маленьких окон. На воротах, дверях, стенах изображены абстрактные сюжеты по эскизам самого Ле Корбюзье, местами имеющие отсылку к его системе Модулар — возможно, привносящие в нее некое божественное происхождение [4].

Летом 1950 г. сбылась главная мечта Ле Корбюзье. Правительство Джавахарлала Неру поручило ему руководство над созданием новой столицы в восточном Пенджабе, перешедшем к Индии после демаркации границы с Пакистаном. Для нового города Чандигарха было выбрано плато с пологим рельефом, расположенное у подножия Гималаев. Ле Корбюзье пригласил к сотрудничеству британского архитектора Максвелла Фрая (1899–1987), члена ЦИАМ, его жену, градостроителя Джейн Дрю (1911–1996) и Пьера Жаннере. Он хотел создать современный город, который отверг бы колониальное прошлое Индии, но при этом проявилась бы уникальность современной индийской культуры. Стоит так же отметить, что модернизм Ле Корбюзье совпал с модернизацией Индии.

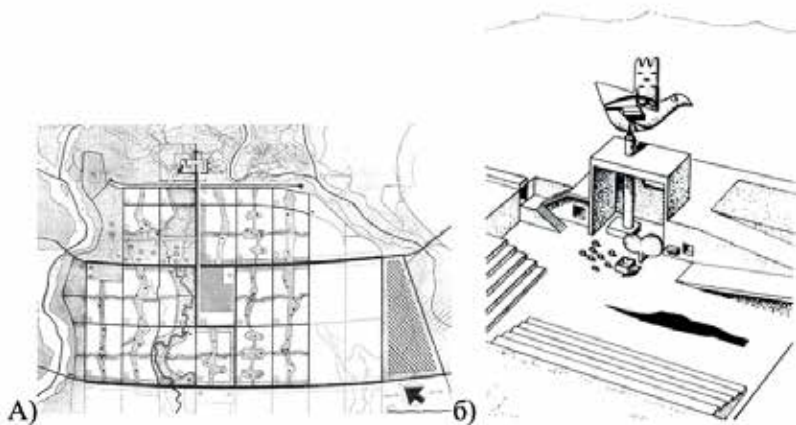
На основе принципов «Афинской хартии» была принята и развита компактная система традиционного периодического планирования страны. Столичный центр, Капитолий, изолирован в одной точке города. Ле

Корбюзье хотел сделать этот ансамбль образцом новой монументальности (игнорируя утверждение, что «новая архитектура» и это качество несовместимы). Планировку города и разработку его структуры он поручил английской паре и их двоюродному брату, которые отвечали за дизайн и общую концепцию. Чандигарх и Капитолий стали величайшими символами того, что Ле Корбюзье считал основными тенденциями того времени: расового равенства, интеграции древних культур Востока и Запада и его мечты о социальной сплоченности.

Апогеем этой идеи стал монумент «Раскрытая ладонь» — флюгер в форме человеческой руки на территории комплекса над небольшим павильоном с окном, по одну сторону от которого располагался прямоугольный амфитеатр. Ладонь символизирует стремление к прогрессу и равенству всех групп и каст, связь современной культуры и традиций. Окно в бетонном основании под ней — связь с миром, надежду и процветание, открытость народу («брать и отдавать»). Амфитеатр с двумя лестницами и одиночной трибуной посередине по задумке Ле Корбюзье является «долиной созерцания и единения», и предназначался для дебатов и концертов. Совокупность площадки амфитеатра, павильона с окном и флюгера композиционно и символически завершает общий план комплекса.

По градостроительному решению города и зданий отчетливо прослеживается связь с индийскими трактатами «васту-шастры», так как Ле Корбюзье страстно посвятил себя изучению Индии и индийской архитектуры. Архитектура традиционных индуистских храмов происходит от древних ведических алтарей, изначально имевших квадратную форму. Правильные квадратные решетки с различным числом делений их сторон, известные как «васту-пуруша» мандалы, часто изображались с вписанной в них фигурой человека, представлявшего собой приносимого в жертву Пуруше — тело, из которого была создана Вселенная. Инструментом деления исходного квадрата на равные части могла быть вписанная в него непрерывная восьмиконечная звезда. Данную систему можно сопоставить с системой Ле Корбюзье — Модулар. Модулар — это измерительная шкала (система гармонических величин), созданная Ле Корбюзье в 1942–1948 гг., как инструмент пропорционального построения архитектурных форм. Основу шкалы модулора составляют пропорции человеческого тела и математические вычисления. Они являются исходными размерами для строительства, позволяя размещать архитектурные элементы соразмерно человеческой фигуре. Таким образом, принципы «Афинской хартии», система Модулора и строгая бетонная эстетика были умело соединены в городском плане и архитектуре Чандигарха (ил. 2).

Центральное место в городе было отведено Капитолию — комплексу правительственных зданий. Первым законченным сооружением в нем стало Здание Национальной ассамблеи (1951–1955), задуманное как массивное убежище от дождя и солнца. Из крыши холла размером 90 x 90 м ярко выделяются два объема: квадратный зал Верхней палаты



Ил. 2. а) План города Чандигарх, Пенджаб, Индия, б) монумент «Раскрытая ладонь» в Капитолии

с остекленным пирамидальным верхом, и зал для совместных заседаний в форме гиперболоида, напоминающий градирню. Вдоль трех фасадов размещены офисы, каждый из которых имеет отдельный вход. Четвертый фасад производит наибольшее впечатление благодаря изогнутой бетонной оболочке крыши, положенной на восемь пилонов, которая сбоку напоминает ладью. Фирменный знак раскрытой ладони, а также озеро вокруг комплекса поддерживают скрытый символизм этой ладьи.

Внутри залы покрыты красочной мозаикой, изображающей небо с плывущими облаками. Огромная эмалированная дверь размером  $24 \times 24$  фута у торжественного входа в Ассамблею с главной площади представляет собой большую картину в ярких красных, желтых и зеленых тонах, наполненную элементами природы и космоса. Большие гобелены, висящие на стенах залов суда и в интерьерах ассамблеи, также представляют собой абстракции на тему единения природы, человека и космоса.

Мягкий асимметричный силуэт комплекса хорошо сочетается с ландшафтом предгорий Гималаев. Но цветовая палитра Корбюзье не ограничивалась лишь элементами пейзажа. Фактически, он очень глубоко интересовался визуальным воздействием цветов на чувства человека и выпустил публикацию под названием «Архитектурная полихромия», в которой разработал палитру как гармоничных, так и контрастных цветов. Зеленые пейзажи полутропической растительности Чандигарха побудили его облегчить монотонность кубовидных бетонных конструкций, контрастируя с ними смелыми основными цветами.

Фасады здания Дворца юстиции (Верховного суда) с их ярко раскрашенными огромными пилонами и поверхностями углубленных окон

в красных, зеленых, синих и желтых тонах демонстрируют его «договор с природой», руководящий концептуализацией всего ансамбля Капитолийского комплекса как одного большого «космического мира». Окна кабинетов, как и в большинстве других построек Чандигарха, защищены так называемыми «солнцезащитами» — традиционными для индийского зодчества ажурными солнцезащитными решетками «джали» [6].

Чандигарх — это попытка Ле Корбюзье создать монументальный символ достоинства недавно освобожденного, обедневшего, но теперь могущественного человека. Единственной субстанцией, которой он обладал в изобилии, было пространство. Он пытался достичь сущностного содержания символов через упорядоченную пространственность — пандусы-связи, свобода формы, чистота необработанного бетона в сочетании с местными традициями, а также комплексность и ансамблевость, особенно ярко проявленная в правительственных зданиях — символах новой эпохи [3]. Новый город Ле Корбюзье оказал огромное влияние на индийскую архитектуру.

Следующим проектом, в котором отразились большинство принципов монументального искусства — это павильон Хейди Вебер в Цюрихе. Целью проекта было воплощение духа великого модернизма. Построенный в 1967 году павильон предназначался для размещения постоянной выставки картин, скульптур, мебели и фотографий Ле Корбюзье. Это здание площадью 600 м<sup>2</sup> представляет собой своеобразный «логический» объект, отражающий мировоззрение архитектора и его характерную технику. Концепция светопроницаемого павильона также отражала идею открытости и доступности искусства народу, в отличие от тяжеловесных эклектичных музеев прошлых эпох. В результате павильон стал воплощенным материалом, интерпретацией «синтеза искусства» в соединении искусства, архитектуры и жизни, похожего на него самого [1].

Все элементы строятся на основе разработанной пропорциональной модульной системы, а детали конструкции изготавливаются на заводе и собираются на месте. Здание имеет отсылки к неопластицизму — например, прямоугольную сетку из окрашенных в черный металлических опор с цветными участками стен. Одним из новшеств стал отказ от бетона, что сделало конструкцию визуально более легкой. В планировке задуман строгий сценарий движения по экспозиции. Здание открыто обзору со всех сторон, как бы переставая быть преградой движению света и человека. Крыша, состоящая из двух перевернутых двойных скатов, расположена выше верхней террасы и кажется невесомой. Здесь Ле Корбюзье применил свои фирменные лестницы-разделители пространств, а также пандусы — наоборот, служащие связующими элементами.

Таким образом, Ле Корбюзье в своих проектах отразил не столько технологические достижения, сколько культурный подтекст и глубокий символизм, без которого, находясь все время в окружении людей, ни одно здание не имело бы смысла. Сооружения, выбранные в качестве

образцов в данной статье, показывают главные принципы творчества архитектора, имеющие связь с монументальным искусством. С одной стороны, они, по сути, должны были стать для многих людей символами надежды на светлое будущее, такое, каким сам Ле Корбюзье хотел его видеть. С другой, несмотря на свою «модернистскую» составляющую, они связывали настоящее и прошлое человеческой цивилизации, никак не умаляя значение контекста и культурных коннотаций.

Идея в простоте и функциональности не заканчивается только на них — культовые, и общественные сооружения архитектора представляют собой памятники эпохи для многих поколений. Несмотря на то, что с течением времени некоторые из них потеряли былой вид и заложенный архитектором смысл (как, например, «Раскрытая ладонь», площадка которой так и не обрела гражданской активности), они по-прежнему дают почву для поиска связей с самыми разными аспектами искусства, науки и общества в целом. Это и делает модернизм Ле Корбюзье столь многогранным.

#### Литература

1. *Ле Корбюзье. Le Modulor. MOD 1. MOD 2 / Ле Корбюзье.* — 2-е изд. — [Б. м.]: Стройиздат, 1950. — 240 с.
2. *Козн, Ж.-Л. Ле Корбюзье / Жан-Луи Козн, Петер Гессель.* — Кёльн: Taschen, 2021. — 96 с.
3. *Ле Корбюзье. Уточнения по поводу современного состояния архитектуры и градостроительства / Ле Корбюзье.* — Москва: Прогресс, 1970.
4. *Соломатникова, С. В. Ле Корбюзье — интерпретатор // Наука, образование и экспериментальное проектирование.* — 2022. — № 1. — С. 399–401. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/le-korbyuzie-interpretator> (дата обращения: 29.02.2024).
5. *Пять принципов «Новой архитектуры» Ле Корбюзье // История архитектуры: [сайт].* — URL: <http://archi-story.ru/le-corbuzie-5principov/> (дата обращения: 27.11.2023).
6. *Ле Корбюзье: Новый дух в архитектуре.* — 2-е изд. — Москва: Strelka Press, 2017. — 120 с.

Научные руководители: доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна Лобанов Е. Ю., ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна Шаманова С. А.



УДК 769.2 (478) Bogdesco

**В. В. Рокачук**

Кишинёв, Молдова

Институт Культурного Наследия Министерства Культуры

**ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОВЕСТЯМ, НОВЕЛЛАМ И РОМАНАМ  
В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ МОЛДАВСКОГО ХУДОЖНИКА  
ИЛЬИ БОГДЕСКО<sup>1</sup>**

*Статья посвящена анализу работы Ильи Богдеско над книжным оформлением произведений молдавской и зарубежной прозы. Среди наиболее известных произведений отмечается «Сорочинская ярмарка» Н. Гоголя, роман «Русский лес» Л. Леонова, «Избранные произведения» К. Негруци, романы «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Анна Каренина» Л. Толстого, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Зверобой» Ф. Купера, «Похитители алмазов» Л.-Г. Буссенара и др. Иллюстрации к «Дон Кихоту» М. Сервантеса стали одной из наиболее долгосрочных творческих задач художника. Сравнительный анализ работы художника над выдающимися литературными произведениями показывает разнообразие творческих приёмов и методов, используемых автором, более подробно раскрывая его творческую личность.*

**Ключевые слова:** книга, графика, иллюстрация, повесть, новелла, роман, образ

**Victoriya V. Rocaciuc**

Chisinau, Moldova

Institute of Cultural Heritage of Ministry of Culture

**ILLUSTRATIONS FOR SHORT STORIES, NOVELLAS, AND  
NOVELS IN THE BOOK GRAPHICS OF THE MOLDOVAN ARTIST  
ILIA BOGDESCO**

*The article is dedicated to the analysis of Ilia Bogdesco's work in the book design of Moldovan and foreign prose. Among the most notable works, «Soro-chinskaya Fair» by N. Gogol, the novel «Russian Forest» by L. Leonov, «Selected Works» by K. Negruzzi, the novels «Crime and Punishment» by F. M. Dostoevsky, «Anna Karenina» by L. Tolstoy, «Gulliver's Travels» by J. Swift, «In Praise of Folly» by Erasmus of Rotterdam, «The Last of the Mohicans» by J. Cooper, «The Diamond Hunters» by L.-H. Bousсенard, and others are highlighted. Illustrations for «Don Quixote» by M. Cervantes became*

1 Данный материал подготовлен в рамках проекта: «Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european», шифр проекта: 20.80009.1606.12

*one of the artist's most long-term creative tasks. A comparative analysis of the artist's work on outstanding literary works reveals the diversity of creative techniques and methods used by the author, providing a more detailed insight into his creative personality.*

**Keywords:** book, graphics, illustration, short story, novella, novel, character

На протяжении своего творческого пути, Илья Трофимович Богдеско (1923–2010) проиллюстрировал огромное количество произведений молдавской и зарубежной литературы, но именно проза в оформлении этого автора менее всего была подвержена обобщающему анализу в работах молдавских искусствоведов.

Каждый раз, начиная работать над художественным оформлением новой книги, Илья Богдеско заново задавал себе вопрос: сможет ли она захватить его настолько, чтобы он больше не смог представить свою жизнь без неё; сможет ли он сказать что-то новое по сравнению со своими предшественниками, художниками-иллюстраторами данного литературного произведения, и сможет ли он решить это на уровне современных задач, стоящих перед художниками-графиками [1]?

Как художник и книжный график, Илья Богдеско осознавал важность распределения в книге смысловых акцентов, декоративных и каллиграфических элементов, различных видов иллюстраций, чтобы они вместе способствовали более глубокому выражению идейного содержания произведения и раскрывали художественные образы и портреты основных персонажей.

Маэстро Илья Богдеско проиллюстрировал «Сорочинскую ярмарку» Н. Гоголя (1950–1951), сборник «Русские очерки» (1953), роман «Русский лес» Л. Леонова (1961), «Избранные произведения» К. Негруцци (1972–1982), романы «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского (1972), «Анна Каренина» Л. Толстого (1977), «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта (1978, бумага, гравюра на меди), «Похвала глупости» Эразма Роттердамского (1977, бумага, акватинта), «Зверобой» / *The Deerslayer* Ф. Купера (1982, бумага, тушь, перо), «Похитители алмазов» Л.-Г. Буссенара (1982, бумага, тушь, перо) и многие другие известные литературные произведения. С 1984 по 1996 г. художник создал 36 гравюр к «Дон Кихоту» М. Сервантеса, часть из которых вошла в коллекцию Национального художественного музея Молдовы. В наборе иллюстраций, опубликованных в Санкт-Петербурге в 2008 г. вместе с гравюрами, представлены эскизы, рисунки и предварительные композиции, раскрывающие процесс создания образа Дон Кихота и других персонажей М. Сервантеса.

Как утверждал и сам Илья Богдеско, первая попытка создания иллюстраций к поэме А. Пушкина «Цыганы», которая была его дополнительной работой на пятом курсе факультета, показала художнику, что у него еще недостаточно опыта для создания подобных оформительских работ. После этого Илья Богдеско начал иллюстрировать «Сорочинскую ярмарку»

Н. Гоголя (1950–1951). Выбор книги «Сорочинская ярмарка» Н. Гоголя был совершенно случайным и спонтанным на самом ответственном этапе выбора темы для дипломной работы, когда Богдеско просто уже не знал, какую книгу выбрать. Читая эту книгу, совершенно случайно взятую с полки, художник вдруг почувствовал, что не читает, а вспоминает и узнает уже им виденные и хорошо известные образы. В тот момент Богдеско уже не думал о своей дипломной работе, он будто видел украинскую ярмарку, описанные Гоголем, роскошные, торжественные пейзажи, и он связывал эти картины не с Украиной, а с Молдовой, с Днестром и его родными Бутученами. Намного позже художник осознал, что выбрал «Сорочинскую ярмарку», потому что образы и характеры героев Гоголя сродни молдавским образам. На следующий день Илья Богдеско отправился в Сорочинцы (родное местечко Гоголя, Великие Сорочинцы — Великі Сорочинці, когда-то просто называемое Сорочинцы). Перечитывая книгу в дороге, он пришел к выводу, что картины, созданные Гоголем, нельзя рассматривать только по мотивам книги, их нужно искать прямо в жизни. Типаж, композиция и состояние природы должны быть увидены непосредственно из жизни, только так возможно создать убедительные образы. Не имея опыта, художник верил, что выбрал правильный метод. Несмотря на то, что книга была прочитана Богдеско и ранее, на этот раз он читал её уже как художник, а не просто как обычный читатель.

Магия текстов и язык Гоголя, своей необычайной живостью и мощью серьёзно повлияли на воображение художника [5, с. 7–9], а сам выбор создания документальных эскизов прямо с натуры не был инновационным, но очень правильным именно для Богдеско на том этапе его творчества. После месяца работы Богдеско возвратился в Ленинград. Накопленный материал мог бы проиллюстрировать этнографический альбом, и только после всего собранного художник приступил к макету. Богдеско соединил свои рисунки с ключевыми моментами содержания, сохраняя их связь с основным контекстом сюжета. Разные по характеру, формату и технике, его рисунки органически соединялись с текстом, переплетаясь с его общей канвой. Групповые сцены жанровых композиций чередовались с портретами, в зависимости от темы иллюстрации имели характер виньетки или фронтисписа и так далее. К сожалению, Государственное издательство художественной литературы самостоятельно изменило формат книги и размер некоторых иллюстраций, разрушив этим первоначальный авторский макет. Оттенки охры в названии прекрасно сочетались с тёплыми и серебристым тонами портрета Гоголя, выполненного акварелью и признанного одним из лучших в иконографии портретов писателя. Богдеско стремится отразить исторический период, в котором был написан текст книги, представляя Гоголя в образе участника всех описанных в ней событий. Критика высоко оценивала эту работу Ильи Богдеско и его способность увидеть Гоголя как реалистического писателя, настоящего «художника слова». Эта серия, пользующаяся

большим успехом у публики, подчеркнула основные черты дальнейшего творчества Ильи Богдеско, как книжного графика [5, с. 9–36]. В ней ощущался интерес Богдеско к повседневности и человеческим характерам, способность изображать их с тонким юмором и романтизмом. Создавая множество предварительных эскизов с натуры, художник выполнил галерею красивых портретов с человеческими типажам, наблюдаемыми в повседневной жизни. Свободно исполненные, с применением различных техник: чёрной акварелью, карандашом, в линогравюре или тушью, они лаконичны и эмоциональны, отражая не только образ или типаж, но и выбирая саму технику, наилучшим образом отражающую его идеи. В его тщательно продуманных рисунках заметна простота и наивность созерцателя, аналогично видению Гоголя, ощущается личное отношение автора, графическая трактовка персонажей Гоголя. Иллюстрации к «Сорочинской ярмарке» предоставляют оригинальное отражение описанных Гоголем образов [2, с. 45–47], акцентируя их юмор и лиризм, облегчая глубокое понимание идей великого писателя. В работах Ильи Богдеско отразились идейно-тематические поиски советских графиков в области художественного оформления книг [3, с. 180]. Иллюстрируя произведения советских и молдавских писателей, создавая художественное оформление и дизайн (тогда художественное конструирование книги), Илья Богдеско решал ряд трудных задач, характерных для советского периода, внося свой вклад в развитие молдавского книжного искусства. В создании иллюстраций художник опирался на метод и технику тональной манеры, разрабатывая повествовательный план представления рассказа [4, с. 13]. Обращая внимание на особенности изображений и типажей, художник находил подходящие художественные средства. Умелое применение штрихов и линий подчеркивает гротесковые черты и, таким образом, символичность, избегая грубой карикатуры, несмотря на реалистичность изображенных персонажей [2, с. 47]. Из нарисованных им рисунков в Сорочинцах (Великие Сорочинцы) наиболее удачными были изображения Черевика и кума Цыбули [2, с. 45–47]. В составе комиссии по защите дипломной работы Ильи Богдеско присутствовали: Куприянов из «Кукрыников», Евгений Кибрик, Константин Буров из «Гослитиздата» (Государственного издательства) и другие выдающиеся художники. Они оценили работу Богдеско и решили выпустить ее в свет в честь столетия со дня рождения Гоголя. Некоторые рисунки Богдеско были опубликованы в журнале «Огонёк» как «образец советской графики», и молодой художник сразу стал полноправным членом Союза художников СССР.

Аналогично и с таким же дальнейшим успехом у публики Илья Богдеско создал рисунки для рассказов Дмитрия Мамина-Сибиряка (1952) [3, с. 180]. Для иллюстрации этой книги он работал в Вологде, проведя месяц в посёлке Воскресенское, бродил по близлежащим деревням, заходил в дома, рисовал крестьян, их интерьеры, предметы быта и т. д. [3, с. 180].

Роман «Русский лес» Л. Леонова стал важным событием, огромной ценностью для всей советской литературы, затрагивая актуальные социальные, моральные и философские проблемы времени. Роман включает образ советской современности в её многоплановой сложности и стал широко известен за поднятые в книге проблемы времени. Своим названием и контекстом он близок роману в двух частях «Кодры»/«*Codrii*» (1954–1957) молдавского писателя Иона К. Чобану.

Речь идет о конфликтах и противоречиях по жизненным вопросам развития общества, отношений между поколениями, ответственности и долга, патриотизма, моральных ценностей, борьбы между идеологиями и, как выразился сам Леонов, «чистоте человеческой». Мысли автора о «вечном» переплетаются с повествованием, связанным со сложной судьбой каждого персонажа, сталкивающегося в борьбе за сохранение красоты своей земли, воплощенной в облике или визуальном образе русского леса. Текст оригинален своей композиционной структурой, специфичным языком автора с многочисленными метафорами, сравнениями, символами, эпитетами, ассоциациями, вдохновленными фольклором, песнями и народными байками и т. д.

В 1957 г., завершив работу над иллюстрациями к «Цыганам» А. Пушкина, Илья Богдеско начинает работать над романом «Русский лес» Л. Леонова, который становится для художника по-настоящему трудным испытанием. В то время художник осознавал задачу найти идейное послание книги, цветовую гамму и многоплановость характеров. Однако эту задачу художник хотел решить своим собственным языком, оставаясь верным своему стилю и творческим методам, и подходам к темам, выбору акцентов, техник и так далее.

В течение трех лет работы над серией иллюстраций к роману Леонова, Илья Богдеско создал две завершённые и абсолютно разные по подходу версии (без оформления). На этапе подготовки к процессу непосредственного иллюстрирования Богдеско объехал деревни и леса Новгорода, Смоленска, Владимира, Горького, леса возле Москвы и Керженца. Каждый готовый рисунок имел около 20 предварительных натуральных эскизов.

Первый вариант из серии был задуман художником как комбинация иллюстраций с портретами и фронтисписами, описывающими сюжет или продолжающими текстовую часть, создавая визуальную связь между главами. Художник включил несколько пейзажей, а созданные портреты стремились к конкретному подходу, к характеристике стилевых особенностей и художественных образов.

После завершения работы, в начале 1960 г. Богдеско приехал к Леонову в Переделкино. Писатель довольно сурово отреагировал на рисунки Богдеско. Он сделал ряд замечаний, касающихся в основном деталей, а не художественных образов, но они касались сути вещей. Так, относительно рисунка «Мигранты» писатель отметил, что крестьяне не идут на тысячи километров к новым местам жительства, и их повозки пусты

и непрочны — такие вещи не характерны для крестьян, которые без прочной экипировки не отправляются в длинные поездки. Одним из советов Леонова художник воспользовался в фронтисписе к книге — при рубке леса не вырубает все деревья, а оставляют два-три дерева, чтобы лес продолжал расти. Для Богдеско такие замечания казались важными и полезными, но ему было трудно осознать, что его работа не была оценена Леоновым, который хотел, чтобы изображения были решены иначе. Этот неудачный опыт был трудно воспринят Богдеско, который уже собирался бросить работу над иллюстрациями, но поддержка коллег из Государственного издательства литературы помогла ему в этот критический период, и художник решил создать новую версию иллюстраций.

Метод работы оставался тем же: создание макета на основе натурального материала, как и в случае с «Цыганами» Пушкина. Художник учёл слова Леонова о «скрытой части айсберга»; можно метафорически сказать, что первый вариант иллюстраций, созданный Богдеско к «Русскому лесу», не раскрывал «подводной части айсберга», что более чётко проявилось в художественных образах и изображениях главных персонажей, изолированных от окружения. Богдеско осознавал, что это был большой недостаток, и намеревался доработать символично-поэтическую линию пейзажа, в своём величии воспетого автором как отдельный самостоятельный герой произведения.

Основываясь на этих идеях, Богдеско снова прорабатывает макет и снова отправляется в леса Смоленска, Керженца, Горького, Новгородскую и Калужскую область, создавая серию набросков с натуры, изучая леса, беседуя с лесниками. Затем всё проверялось в композиции макета, многие рисунки послужили для пейзажных иллюстраций.

Таким образом, во втором варианте макета были включены двадцать три (23) виньетки, размещенные соответственно главам и предназначенные для решения единой линии раскрытия темы книги. Некоторые из них дополнительно соответствуют ключевым моментам сюжета, акцентируя эмоциональную составляющую и интонацию автора. Шесть (6) рисунков с символическим и лирическим пейзажем задуманы для отражения «эмоциональной атмосферы» главы. Характеры героев раскрываются в связи с окружающей обстановкой и их деятельностью. Во втором варианте серии художник не изолирует героев романа от их окружения, что было признано ошибкой в первом варианте. Художник объединяет судьбы Вихрова, Поли и Грацианского, считая это более правильным и необходимым: одной из характерных особенностей романа является оригинальность его композиции: каждый главный герой существует и действует среди других людей. Развитие конфликта между Вихровым и Грацианским естественным образом затрагивает каждого персонажа второго плана в соответствии с принципом поступательного повторения. Персонажи первого плана отражаются рядом с персонажами второго и третьего плана, акцентируя авторскую линию.



Ил. 1. И. Т. Богдеско. Эскизы и иллюстрации к «Дон Кихоту» М. Сервантеса. Обложка, открытка и иллюстрация. Последняя в технике резцовой гравюры на меди (1988, 1989), хранится в коллекции Национального музея изобразительных искусств Молдовы.

На фронтиспise художник поместил в полосную иллюстрацию, которая, по его представлению, соответствует ключевой идее вырубки леса. Серые облака передают атмосферу грусти и сожаления, покрывая «кладбище гигантов» леса, поверженных в неравной борьбе с человеком. А порубленные стволы деревьев ассоциируются с могильными камнями, в иллюстрации разбросанными до линии горизонта. Фрагментарный характер композиции дополняет безграничные размеры опустошения самого места.

После иллюстрирования романа Достоевского «Преступление и наказание», в котором художник создал выразительное, оригинальное и достоверное отображение образов и характеров персонажей, раскрывая философский подтекст романа, Илья Богдеско был признан искусным психологом, истинным исследователем литературы, способным глубоко анализировать [6, с. 6]. Однако художественное мастерство, рисовальные навыки Ильи Богдеско не следует исключать из данного оценочного контекста. Часть иллюстраций к роману была отмечена золотой медалью на конкурсе художников-иллюстраторов произведений Достоевского в Лейпциге [7, с. 15]. Элегантность иллюстраций к «Избранным произведениям» К. Негруцци подчеркивает стремление художника сравнить их с рисунками Пушкина. Очертания точны, приемы лаконичны и стилизованы, как отмечал Руфин Гордин во вступительном тексте к альбому, посвященному творчеству мастера [7, с. 15].

Заострённость и живость обобщений в сатирических иллюстрациях к роману «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, поэтический аспект художественных образов и портретов персонажей характерны для

рисунков к роману Ф. Купера «Зверобой». Каждый раз художник выбирал темы, соответствующие его творческим задачам и поискам. «Истинный мастер гротеска» [6, с. 6], — так охарактеризовал Илью Богдеско молдавский искусствовед Дмитрий Гольцов, анализируя иллюстрации художника к «Дон Кихоту» М. Сервантеса. Мастерство художника проявилось и в самих рисунках, эскизах к иллюстрациям произведения Сервантеса (ил. 1). Необычайный юмор по отношению к человеческой жизни в более зрелом или пожилом возрасте прочитывается во взгляде главного персонажа, как бы смотрящего на самого читателя. Мы наблюдаем весёлого и задорного, смелого старичка в живо исполненных эскизах и человека, смотрящего вглубь себя, внутрь своей души в гравюрной иллюстрации. Обе трактовки интересны и по своему философскому прочтению дополняют друг друга, ведь жизнь и личность героя книги нам интересна и «снаружи» и «внутри», со стороны переживаний и душевных волнений.

Коллеги и ученики, российские [8] и молдавские искусствоведы высоко оценивают яркий талант художника Илья Богдеско, который своим творчеством способствовал и усилил развитие национальной книжной графики, акцентируя проблемы искусства книги в Республике Молдова.

#### Литература

1. *Богдеско, И. Т.* Иллюстрация. Каллиграфия. Станковая графика. Рисунок. Монументальное искусство / И. Т. Богдеско. — Москва: Советский художник. 1987; Илья Богдеско. Дон Кихот. Создание образа: набор 12 открыток. — Санкт-Петербург: Сад искусств, 2008.
2. *Багирова, Н.* Богдеско И. Т. *Круг за кругом.* — Кишинёв: Monarch, 2014.
3. *Искусство Молдавии: очерки истории изобразительных искусств Молдавии* / Д. Д. Гольцов, А. М. Зевина, М. Я. Лифшиц, К. Д. Роднин, Л. А. Чезза, И. С. Эльтман. — Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1967.
4. *Гольцов, Д. Д.* Книжная графика советской Молдавии / Д. Д. Гольцов // Междунар. выставка книг, посв. 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, Москва, ПККиО «Сокольники», 15 апреля — 5 мая 1970 года. — Кишинев: Тимпул, 1970.
5. *Григорьев, С.* Илья Трофимович Богдеско / С. Григорьев. — Москва: Советский художник, 1970.
6. *Гольцов, Д. Д.* Илья Богдеско. Каталог выставки / Д. Д. Гольцов. — Кишинёв: Тимпул, 1984.
7. *Гордин, Р.* Илья Богдеско. Народный художник СССР. Книжная Графика / Р. Гордин. — Кишинёв: Лумина, 1977.
8. *Кошкина, О. Ю.* Национальные этнографические мотивы в книжной графике Илья Богдеско // Традиционное прикладное искусство и образование. — 2017. — № 1. — С. 1–8. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnye-etnograficheskie-motivy-v-knizhnoy-grafike-ili-bogdesko> (дата обращения: 30.01.2024).



## ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИП

УДК 7.071.5:378.147: [75:741:72] (470.23–25)

**С. В. Ляшенко**

Санкт-Петербург, Россия

АНО «Центр культурных и научных проектов “АРС”»

**В. Л. Мельников**

Санкт-Петербург, Россия

АНО «Центр культурных и научных проектов “АРС”»

### РИСОВАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ В НАЧАЛЕ XX В. ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ

*Рисовальная школа императорского общества поощрения художеств в начале XX в. была известна в широких кругах культурной и художественной жизни общества. С 1906 по 1918 гг. Школу возглавлял Н. К. Рерих. Поступали заказы от различных предприятий и организаций на выполнение эскизов, в том числе для монументальных произведений. Во время летних поездок учащиеся копировали памятники архитектуры, монументальные живописные работы. В статье использован широкий архивный материал, выдержки из периодической печати тех лет и представлены рисунки из «Сборников работ учащихся».*

**Ключевые слова:** Рисовальная школа ИОПХ, Н. К. Рерих, художники-педагоги, сборники работ учащихся, конкурсы, эскизы и копии монументальных произведений

**Svetlana V. Liashenko**

Saint Petersburg, Russia

АНО «Center for Cultural and Scientific Projects “ARS”»

**Vladimir L. Mel'nikov**

Saint Petersburg, Russia

АНО «Center for Cultural and Scientific Projects “ARS”»

### DRAWING SCHOOL OF THE IMPERIAL SOCIETY FOR THE ENCOURAGEMENT OF THE ARTS AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY. HISTORICAL EXPERIENCE

*Drawing school of the imperial society for the encouragement of the arts at the beginning of the twentieth century was known in wide circles of the cul-*

*tural and artistic life of society. From 1906 to 1918, the school was headed by N. K. Roerich. Orders were received from various enterprises and organizations for the execution of sketches, including for monumental works. During summer trips, students copied architectural monuments and monumental paintings. The article uses a wide range of archival materials, excerpts from periodicals of those years and presents drawings from «Collections of student works».*

**Keywords:** Drawing school, N. K. Roerich, artists-teachers, Collections of students' works, contests, sketches and copies of monumental works

Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств (ИОПХ) — одно из старейших учебных заведений художественно-промышленного направления в России — в начале XX в. пользовалась большой популярностью среди творческой молодежи. В 1906 г. директором Школы был назначен Николай Константинович Рерих — художник, археолог с мировым именем. Уже в сентябре этого года в «Петербургском листке» (рубрика «К началу учебного года») сообщалось: «Вновь назначенный директор школы художник Н. К. Рерих ввёл некоторые изменения в системе преподавания по образцу подобного рода учреждений за границей, для изучения которых он был командирован от Общества прошедшим летом» [4, с. 514].

Директор Рерих приглашал на педагогическую работу своих друзей-художников и соратников, многие из которых были его соучениками по мастерской А. И. Куинджи в Академии художеств и представителями Объединения «Мир искусства». Это Г. М. Бобровский, И. Я. Билибин, К. Х. Вроблевский, А. Э. Линдеман, А. А. Рылов, Н. П. Химона, В. А. Шуко, А. Р. Эберлинг, С. П. Яремич и др.

С 1910 г. по инициативе директора Школы издавались «Сборники работ учащихся Школы ИОПХ» (далее — «Сборники»). Подготовка и печать осуществлялась силами самих учащихся. Благодаря этим «Сборникам» у нас сегодня есть возможность ознакомиться с ученическими работами и увидеть какой уровень подготовки давала Школа.

Занятия в классах проходили, в основном, на конкурсной основе. Конкурсы объявлялись как по заданиям преподавателей, так и поступали от различных организаций и предприятий города. Поэтому творчество учащихся можно рассматривать в контексте развития культурной и художественной жизни общества того времени. Учащиеся выполняли эскизы: мебели, посуды, тканей, ковров, ювелирных изделий, часов. Значительная часть успешных работ принадлежала ученицам. Деятельности начинающих художниц посвящена статья С. В. Ляшенко «Творчество учениц Рисовальной Школы Императорского Общества поощрения художеств в контексте взаимодействия искусства и различных сфер жизни русского общества в начале XX века» [3].

Поступали заказы на создание эскизов для дальнейшего воплощения как монументального произведения. Например, в 1911 г. выполня-

лись работы на конкурс «Мозаика пола в храме моряков», объявленный в Школе Комитетом по построению Храма в память моряков, погибших в Японскую войну 1904–1905 гг.<sup>1</sup> Из сохранившихся «Карточек учащихся Школы» (далее — «Карточка»), которые заполнялись при поступлении и отражали успехи в период учебы, известно: одной из учениц, выполнивших рисунок на этот конкурс, была ученица Мария Завадская<sup>2</sup>, получившая III премию с вознаграждением 20 рублей.

В рамках строительства и оформления храма также был объявлен конкурс «Ковров для храма». Ученица Мария Бринк<sup>3</sup> по результатам конкурса получила I премию — 100 рублей. В конце учебного 1911 / 1912 г. ей была вручена большая серебряная медаль. Эскиз ковра выполняла ещё одна ученица — Мария Моллер<sup>4</sup>.

В классе обсуждения эскизов под руководством Н. К. Рериха учениками создавались рисунки на заданные темы. Одна из предложенных тем — «Расписное стекло». Роспись по стеклу и витражи всегда пользовались большой популярностью. Известны рисунки «Расписное стекло» учениц А. А. Лагорио<sup>5</sup> и А. А. Плевако<sup>6</sup>, воспроизведенные в «Сбор-

---

1 В 1910–1911 гг. в Санкт-Петербурге на народные пожертвования строился Храм Спаса-на-Водах. Архитектурный проект и руководство строительством выполнил инженер-строитель С. Н. Смирнов, которому позже было поручено составить полное описание строительства и внутреннего убранства Верхней и Нижней Церквей. Храм-памятник стоял на берегу Невы (угол Английской набережной и Ново-Адмиралтейского канала). Не сохранился.

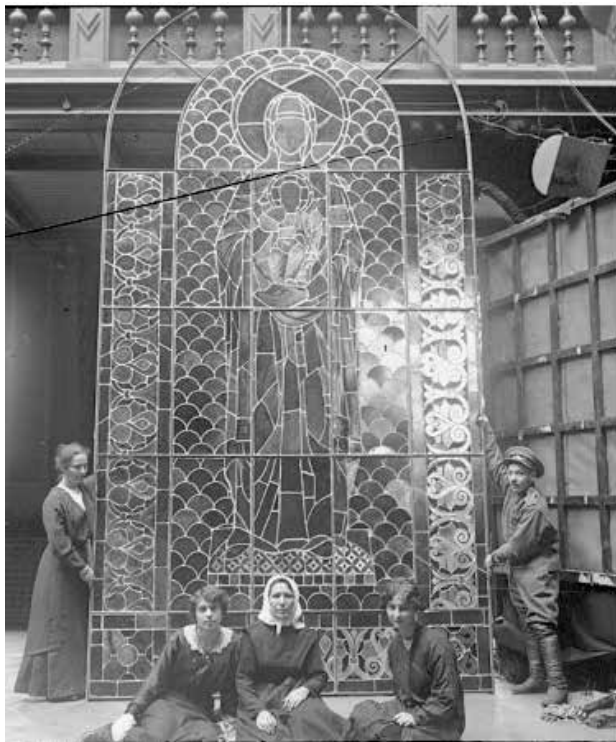
2 Мария Фоминична Завадская, дочь надворного советника, в замужестве Познизовкина (1888 — после 1928). Обладательница малой серебряной медали, денежной премии в размере 100 руб. за сочинение рисунка по фарфору [12, д. 29, л. 6]. Одна из помощниц И. Я. Билибина в театральных работах.

3 Мария Антоновна Бринк — успешная ученица Школы. За время учебы награждена двумя большими и двумя малыми серебряными медалями. Принимала участие в конкурсе на создание эскиза медали к 300-летию Дома Романовых, объявленном Кабинетом Его Императорского Величества, в классе графики И. Я. Билибина [12, д. 10, л. 14]. Подлинные эскизы хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее-институте семьи Рерихов (ГМИСР КП-518 и ГМИСР КП-519).

4 Мария Николаевна Моллер-Иванова в Школе училась с 1906 по 1917 гг. Награждалась похвалами и медалями за живопись по стеклу [12, д. 56, л. 8]. Работала в Обществе «Старый Петербург». Подлинный эскиз медали к 300-летию Дома Романовых, выполненный ею в 1913 году, хранится в Санкт-Петербургском государственном музее-институте семьи Рерихов (ГМИСР КП-517).

5 Аделаида Александровна Лагорио (1886–1976) — художница. Дочь ученого-петрографа Александра Евгеньевича Лагорио (1852–1917), сестра художницы Марии Александровны Лагорио (1893–1979), племянница художника-пейзажиста, профессора Льва Феликсовича Лагорио (1827–1905).

6 Антонина Антоновна Плевако (1885–1955) — (в девичестве Жук, во втором браке Маковская (жена профессора Александра Владимировича Маковского (1869–1924)) — успешная ученица Школы. В 1914 г. награждена поездкой за границу. Ей были вручены 2 большие серебряные медали и 1 малая [12, оп. 1, д. 61, л. 21].



Ил. 1. Установка витража. Отчетная выставка работ учащихся, 1914 г. Фрагмент стереоскопической пары. Слева от неизвестной в косынке — А. А. Плевако, справа — Т. В. Бакулина<sup>7</sup>. Стоит А. Ф. Аргмакова (?)

нике» 1912 г. [10, л. 12, 19]. По заказам церковью выполнялись витражи по эскизам учащихся на религиозную тему. В личном архиве художницы А. А. Плевако (находился в семье С. М. Вонского — родственника и наследника художницы) сохранилась стереоскопическая пара фотографий (негативный отпечаток на стекле), на которой ученицы с помощниками устанавливают витраж большого размера для экспозиции на Выставке работ учащихся 1914 г. (ил. 1).

Полный набор стереоскопической съёмки этой выставки в Большом зале ИОПХ в процессе монтажа был издан в первом томе третьей серии Полного собрания трудов Н. К. Рериха (СПб.: Центр культурных и научных проектов «АРС», 2023. Вкладка III, ил. 8–19. Отв. ред. В. Л. Мельников).

<sup>7</sup> Татьяна Владимировна Бакулина — успешная ученица, получавшая похвалы, медали. В 1914 г. вместе с А. А. Плевако была награждена поездкой за границу.

Многочисленные заказы в те годы поступали директору Школы, Николаю Константиновичу Рериху. Во время работы он привлекал учащихся к сотрудничеству. Помогая известному мастеру, начинающие художники имели возможность пробовать свои силы на практике и реализовывать свой талант в различных художественных сферах. В данном контексте нам интересны монументальные работы Рериха, который в 1906 г. применил керамику на фасадах зданий в Санкт-Петербурге. В. Карпович<sup>8</sup> в журнале «Зодчий» сообщил: «<...> Рерихом исполнен рисунок для фриза нового дома общества «Россия» [доходный дом страхового общества «Россия» по адресу Большая Морская улица, дом № 35. Сегодня в здании расположен музейно-выставочный центр Росфото. — Авт.]. Это будет первый майоликовый фриз у нас как по размерам, так и по художественному воспроизведению. Произведения Рериха хорошо известны, и поэтому выступление его в области керамики, несомненно, окажет громадное влияние на художественное воспитание наших строителей и даст хороший пример, который найдет немало последователей <...>» [5, с. 515]. Ученики Школы были свидетелями этой работы и на них она, несомненно, оказала также «громадное влияние».

В начале 1910-х гг. Н. К. Рерих принял активное участие в строительстве и декоративном оформлении Церкви Святого Духа на хуторе Флэново, входившем в имение Талашкино под Смоленском, принадлежавшем княгине М. К. Тенишевой<sup>9</sup>. По его эскизам была выполнена мозаика на фасадах и над входом в церковь; он также стал автором эскизов для росписи стен и сводов. В этой работе ему помогали: из педагогов — Б. К. Рерих<sup>10</sup>; из учащихся — Е. З. Земляницына<sup>11</sup>. В 1911 г. «Всеобщий журнал литературы, искусства, науки и общественной жизни» в рубрике «Наши художники» опубликовал статью Л. Камышникова<sup>12</sup> о Н. К. Рерихе.

---

8 Владислав Станиславович Карпович (1872–1937) — русский архитектор, выпускник Академии художеств. Являлся членом Общества архитекторов и Общества архитекторов-художников.

9 Мария Клавдиевна Тенишева (1858–1928) — художница-эмальер, меценат, издатель журнала «Мир искусства», создательница музея «Русская старина» в Смоленске, Талашкинских художественных мастерских. С 1919 г. находилась в эмиграции в Париже.

10 Борис Константинович Рерих (1885–1945) — художник-архитектор, с 1913 г. преподавал в Школе ИОПХ. Младший брат Н. К. Рериха.

11 Елена Захаровна Земляницына (1889–1941) поступила в Школу в 1908 г. Делала успехи в классе графики И. Я. Билибина. Награждалась похвалами, медалями, денежными премиями [10, д. 7, л. 13]. В 1912 г. помогала Н. К. Рериху в работе по оформлению спектакля «Пер Гюнт» для Московского художественного театра. После событий 1917 г. жизнь ее кардинально изменилась: она приняла постриг. Как монахиня была репрессирована. В Онеглаге закончила свой жизненный путь.

12 Лев Маркович Камышников — журналист, художественный критик, секретарь первого «Салона» С. К. Маковского. Писал статьи в журналы «Нива», «Солнце



Ил. 2. Ученик Осипов. Ваза



Ил. 3. Ученица Е. З. Земляницына. Символическое изображение евангелиста Луки. Литографировал И. Премиллов

В частности, была дана оценка его работе в церкви Святого Духа: «В эскизах росписи церкви кн. Тенешевой в имении Талашкино, над которыми Н. К. Рерих работает в данное время, сказалась вся индивидуальная мощь его, как религиозно-монументального живописца» [7, с. 290]. Эта страница творчества Н. К. Рериха подробно рассмотрена в статье авторов В. Л. Мельникова и С. Н. Никоновой «Талашкинская твердыня» [4], а также в ряде последующих публикаций В. Л. Мельникова.

Многие начинающие художники демонстрировали хорошие результаты в классе черчения, занятия в котором вел художник В. А. Воротилов<sup>13</sup>. В «Сборнике» 1911 г. воспроизведены работы ученика Осипова [9, л. 24, 25). Им были выполнены эскизы и расчеты для создания изделий большого размера. Это могли быть или садово-парковые вазы, или элементы (например, из дерева) для оформления интерьеров (ил. 2).

Знакомство учащихся с архитектурой общественных зданий и церквей, монументальным искусством других регионов проходило во время летних поездок. Рисовальная школа в качестве награждения оплачивала поездки успешных учащихся как по России, так и за границу с целью зарисовок достопримечательностей и расширения художественного кругозора. Художник-педагог И. Я. Билибин призывал посещать и изучать северные губернии<sup>14</sup>.

---

России» и др. После 1917 г. жил и работал в США.

13 Василий Александрович Воротилов (1866–?) — выпускник АХ, неклассный художник с правом производить постройки. Служил в Главном управлении землеустройства и земледелия. С 1906 г. в Школе вел класс черчения. В 1913 г. возглавил и класс перспективы.

14 Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) в 1903–1904 гг. несколько раз был ко-

Интересно представить результаты поездки, которую совершили ученицы Елена Земляничина и Антонина Плевако летом 1913 г. Из периодической печати тех лет известно, что они посетили Владимир и Суздаль, побывали в Новгороде, Ярославле. Рисунки, выполненные художницами с целью копирования древних фресок, были представлены на выставке работ учащихся и получили положительные отзывы. И. И. Лазаревский<sup>15</sup> в газете «Вечернее время» писал о работах Земляничной: «В особенности хороши копии характерных ликов святителей церкви в росписи чудесного Спасо-Нередицкого храма; приближает к подлинному произведению превосходно выдержанная в красках копия старинных врат, росписи Феодоровской церкви в Ярославле» [8, с. 184]. После отчетной выставки 19 работ художницы были приобретены Школой для музея за 120 рублей. Рисунки «Символические изображения Евангелистов на царских вратах» представлены в «Сборнике» 1914 г. [11, табл. 24, 25]. На рисунках евангелист Марк в образе Льва и Лука в образе Тельца (ил. 3).

Положительные отзывы получили работы ученицы Плевако и также были приобретены Школой. Один из её рисунков — «Деталь медных, расписанных золотом южных дверей Суздальского собора (левая половина)» — воспроизведен в «Сборнике» 1914 г.

В настоящее время 8 рисунков Е. З. Земляничной и 4 рисунка А. А. Плевако хранятся в отделе древнерусского искусства Государственного Русского музея. Поступили 31 декабря 1929 г. из Музея Общества поощрения художеств.

Деятельность Школы и успехи учащихся широко освещались в периодической печати тех лет. Московская газета «Русское слово» в 1913 г. в обзоре «Истинная Школа искусств» писала: «Нам сообщают по телефону: открылась отчетная выставка учащихся <...>. Класс съёмок с натуры может похвалиться монументальными работами съёмки с древних памятников в точных обмерах, которые могут послужить материалом для воссоздания не только в его формах, но и в смысле цвета и тона» [8, с. 70].

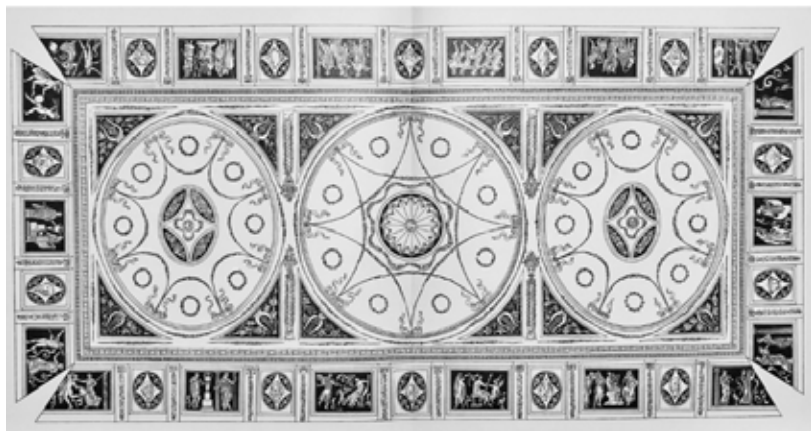
В «Сборнике» 1914 г. представлены «Рисунки росписи плафонов», выполненные ученицами О. Д. Воронеж<sup>16</sup> и М. А. Бринк во время летней поощрительной поездки в Италию [11, табл. 1–2, 3–4, 5–6, 7–8]. Копии

---

мандирован этнографическим отделом Русского музея Императора Александра III в экспедиции по Русскому Северу с целью исследования культуры, народного искусства и фотографирования памятников деревянного строительства.

15 Иван Иванович Лазаревский (1880–1948) — художник, полиграфист, автор очерков по истории русского искусства.

16 Ольга Дмитриевна Воронеж-Попова (1892–1978). В Школу поступила в 1910 г. За период обучения награждена двумя малыми серебряными медалями и одной большой. Жизни и творчеству художницы посвящена статья С. В. Ляшенко «К проблеме изучения творчества выпускниц рисовальной школы ИОПХ “переходного” периода в контексте развития русского искусства. Художественная деятельность Ольги (Киры) Дмитриевны Воронеж-Поповой» [2].



Ил. 4. Ученица М. А. Бринк. Рисунок росписи плафона.  
Литографировал В. Сафонов

росписи плафонов из дворцов Мантуи в черно-белом исполнении представлены в полном размере, в красках — фрагментарно. На таблицах 1–2 и 3–4 — рисунки О. Д. Воронец. Согласно отметкам в Карточке, за эту работу ученица получила вознаграждение в размере 120 рублей [12, д. 14, л. 2]. Рисунки М. А. Бринк размещены на таблицах 5–6 и 7–8 (ил. 4).

Н. К. Рерих в интервью «Фабрика художников» уточнял: «Бринк сделала копию фресок Андреа Мантенья [живописец, автор фресок в Палаццо Дукале в Мантуе. — Авт.]» [8, с. 181].

С каждым годом среди учащихся возрастал интерес к архитектуре. Это послужило поводом для рассмотрения вопроса организации архитектурного отделения в Школе. В мае 1915 г. журнал «Известия Общества преподавателей графических искусств» сообщал: «<...> решено открыть с осени текущего года архитектурную мастерскую. В руководители приглашен академик архитектуры В. А. Щуко. Помощником будет состоять архитектор-художник Б. К. Рерих» [8, с. 347]. Это предполагало развитие и укрепление идеи синтеза искусств — архитектуры, монументальной живописи (в том числе по стеклу), керамики, резьбы по дереву, гобеленового ткачества. В Школе работала столярная мастерская — руководитель Б. К. Рерих; мастерская керамики и живописи по фарфору и фаянсу — руководитель Э. Н. Досс<sup>17</sup>. Пользовалась популярностью рукодельная

<sup>17</sup> Эмилия Николаевна Досс — художница-фарфористка, выпускница Школы. С 1908 г. работала на педагогической работе. В 1911 г. была командирована в Европу для «ознакомления с постановкой дела в художественно-промышленных школах и мастерских» [1, с. 141]. В 1913 г. возглавила мастерскую керамики и живописи по фарфору и фаянсу.



и ткацкая мастерская, оснащенная современным оборудованием, возглавляемая А. Э. Линдеман<sup>18</sup> с помощницей И. А. Малеванной-Зарецкой<sup>19</sup>.

В период директорства Н. К. Рериха было подготовлено немало специалистов высокого уровня (в отдельных случаях даже нехарактерного для среднего учебного заведения). Современники называли это учебное заведение — «Школой Рериха», деятельность которой стала яркой страницей в истории отечественной художественной педагогики. Исследовательница истории Школы ИОПХ Е. А. Боровская отмечала: «Заслуга Рериха состоит в том, что он, придерживаясь собственного педагогического стиля и соответствующих приемов руководства, предложил педагогическому коллективу Школы программу действий, согласно которой каждый преподаватель мог работать в соответствии с собственными методическими представлениями» [1, с. 180]. И это давало хорошие результаты. Основной задачей мастеров старшего поколения было развитие всесторонней личности начинающих художников. Еще раз обратимся к периодической печати тех лет. И. И. Лазаревский, делая обзор ученической выставки в мае 1913 г. для газеты «Вечернее время», писал: «В работах учеников школы мы видим глубокую индивидуальность, оригинальность <...>, и в этом, несомненно, залог дальнейшего преуспеяния школы <...>» [8, с. 71]. Учителя и ученики творили в тесном контакте. Так решались проблемы педагогики и преподавания художественных дисциплин в Рисовальной школе Императорского Общества Поощрения художеств в начале XX в.

#### Литература

1. *Боровская, Е. А.* Рисовальная школа Императорского Общества Поощрения художеств: к вершинам профессиональной зрелости / Е. А. Боровская. — Санкт-Петербург: Астерион, 2012. — 240 с.
2. *Ляшенко, С. В.* К проблеме изучения творчества выпускниц рисовальной школы ИОПХ «рериховского» периода в контексте развития русского искусства. Художественная деятельность Ольги (Киры) Дмитриевны Воронец-Поповой / С. В. Ляшенко // Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века: мат-лы науч.-практ. конф., посв. выдающемуся скульптору-монументалисту Вере Игнатьевне Мухиной (1889–1953), 16 сентября 2021 г. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. — С. 105–115.
3. *Ляшенко, С. В.* Творчество учениц Рисовальной Школы Императорского Общества Поощрения художеств в контексте взаимодействия искусства и различных сфер жизни русского общества в начале XX века / С. В. Ля-

---

18 Агнесса Эдуардовна Линдеман (1878–1942) — художница. Работала в Школе ИОПХ с 1908 г. по приглашению Н. К. Рериха. Входила в объединение «Мир искусства». Мастер художественной вышивки.

19 Инна Александровна Малеванная-Зарецкая — художница, выпускница Школы. С 1913 г. работала в рукодельно-ткацкой мастерской. Жена художника-графика Н. В. Зарецкого (1876–1956).

- шенко // Женская вселенная русского искусства: мат-лы науч.-практ. конф., посв. выдающемуся скульптору-монументалисту Вере Игнатьевне Мухиной (1889–1953), 28–29 сентября 2023 г. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. — С. 16–29.
4. Мельников, В. Л. Талашкинская твердыня / В. Л. Мельников, С. Н. Никонова // Рериховское наследие: труды конф. — Санкт-Петербург, 2011. — Т. VIII: Н. К. Рерих и его современники. Архитекторы и архитектура; Восток глазами Запада. — С. 143–180.
  5. Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 2: 1902–1906 / сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред.: А. П. Соболев. — Санкт-Петербург: Коста, 2005. — 557, [2] с.: ил.
  6. Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 3: 1907–1909 / сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред.: А. П. Соболев. — Санкт-Петербург: Коста, 2006. — 557, [2] с.: ил.
  7. Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 4: 1910–1912 / сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред.: А. П. Соболев. — Санкт-Петербург: Коста, 2007. — 582, [2] с.: ил.
  8. Николай Рерих в русской периодике, 1891–1918. Вып. 5: 1913–1918 / сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; отв. ред.: А. П. Соболев. — Санкт-Петербург: Коста, 2008. — 698, [2] с.: ил.
  9. Сборник работ учащихся Школы И. О. П. Х. — Санкт-Петербург: Изд. Императорского Общества поощрения художеств, 1911. — Вып. 2. Ч. 2. — 25 л.
  10. Сборник работ учащихся Школы И. О. П. Х. — Санкт-Петербург: Изд. Императорского Общества поощрения художеств, 1912. — Вып. 3. Ч. 2. — 25 л.
  11. Сборник работ учащихся Школы И. О. П. Х. — Петроград: Изд. Императорского Общества поощрения художеств, 1914. — Вып. 4. — 25 табл.
  12. ЦГИА СПб. Ф. 588. Оп. 1. Д. 1–95.

УДК 7.05:658.512.2:378.147 (510) Liu Guanzhong

**Ли Линьвэй**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**Р. А. Тимофеева**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **ИССЛЕДОВАНИЕ ДИЗАЙНЕРСКОЙ МЫСЛИ РОДОНАЧАЛЬНИКА КИТАЙСКОГО ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА ЛЮ ГУАНЬЧЖУНА**

*В данной статье анализируется дизайн-мышление Лю Гуаньчжун, китайского промышленного дизайнера, с целью более глубокого понимания его важных взглядов на три аспекта: дизайн-образование, теорию дизайна и дизайн-индустрию. В статье в научный оборот вводятся биографические сведения о г-не Лю Гуаньчжуне, рассказывается о его пути и вкладе в развитие промышленного дизайна. Проводится анализ двух теоретических идей Лю Гуаньчжун: «Наука о материи» и «симвиотическая эстетика». Анализируя идеи Лю Гуаньчжун, мы можем не только понять тенденцию развития промышленного дизайна с учетом национальных условий, но и обогатить существующую систему теории дизайна со стратегической высоты, а в конечном итоге — использовать дизайн для содействия инновационному развитию промышленной структуры.*

**Ключевые слова:** Лю Гуаньчжун, промышленный дизайн, система преподавания, теоретическая система, инновации

**Li Linwei**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Rimma A. Timofeeva**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **A STUDY OF THE DESIGN THOUGHT OF THE FOUNDER OF CHINESE INDUSTRIAL DESIGN LIU GUANZHONG**

*This article analyses the design thinking of Liu Guanzhong, the father of Chinese industrial design, in order to better understand his important views on three aspects: design education, design theory and design industry. Firstly, the paper introduces the background of Mr Liu Guanzhong's study and work*

*history, describing his path and contribution to the development of industrial design. Then, two theoretical ideas of Liu Guanzhong, «science of matter» and «symbiotic aesthetics», are analysed with examples. By analysing Liu Guanzhong's ideas, we can not only understand the development trend of industrial design with national conditions, but also enrich the existing design theory system from a strategic height, and ultimately use design to promote the innovative development of industrial structure.*

**Keywords:** Liu Guanzhong, industrial design, teaching system, theoretical system, innovation

### **Исторические предпосылки**

Традиционный промышленный дизайн зародился во времена промышленной революции более двух столетий назад. В то время большое количество промышленных изделий выполнялось не на высоком уровне, что серьезно сказывалось как на самом производстве, так и на жизни людей.

Впоследствии начало промышленной революции позволило реализовать условия для индустриализации массового производства, что вывело промышленный дизайн на авансцену истории. В дальнейшем вместе с развитием истории человеческое общество вступило в стадию современной индустриализации, и дизайн привел к радикальным изменениям и в сфере производства, и в образе жизни людей, и, как следствие — к постоянному расширению понятия «промышленный дизайн», а также к появлению концепции современного промышленного дизайна.

В период развития современного промышленного дизайна первоначально преобладал функциональный дизайн, который затем постепенно трансформировался из экономики продуктов, в которой доминировали технологии, в рыночную экономику, в которой доминировали моделирование и товарный дизайн [1].

В эпоху экономики знаний промышленный дизайн постепенно переходит от материального дизайна к нематериальному дизайну и инновациям в области образа жизни. Вместе с непрерывным развитием промышленного дизайна меняется и современное образование, связанное с промышленным дизайном. Современная система образования в области промышленного дизайна зародилась в школе дизайна Баухауз в Германии, которая стала первым в мире институтом, созданным исключительно для развития современного дизайнерского образования. В то время дизайн-образование подчеркивало единство искусства и технологии, совместную подготовку художников и ремесленников.

Впоследствии, в новое время, промышленный дизайн постепенно превратился в развивающуюся дисциплину на стыке общественных и технических наук, объединив в себе инженерное дело, эстетику и экономику.

Хотя современное дизайнерское образование в Китае зародилось в республиканский период, в то время оно в основном базировалось на узорах и ремесленных изделиях. Затем в силу исторических причин развитие

дизайнерского образования в Китае замедлилось. И только после реформ и по мере открытия страны стали по-настоящему внедряться современные западные концепции дизайна и методы обучения. Именно на этом этапе быстрых перемен появилось большое количество способных людей и пионеров в области образования, которые внесли свой вклад в развитие дизайн-образования и дизайн-индустрии Китая. К числу наиболее влиятельных фигур, несомненно, относится Лю Гуаньчжун, известный педагог, теоретик и дизайнер, профессор Академии искусств и дизайна Университета Цинхуа.

Вернувшись в Китай после учебы в Германии, г-н Лю Гуаньчжун основал первую в Китае кафедру промышленного дизайна в Центральной академии искусств и ремесел (ныне Академия изящных искусств Университета Цинхуа) [2]. Передовые и строгие концепции обучения дизайну в Германии оказали глубокое влияние на дизайнерское мышление Лю Гуаньчжуна, который, заимствуя немецкую модель обучения дизайну и адаптируя ее к национальным условиям и системе преподавания, исправил многие недостатки преподавания в художественных вузах того времени. Он подчеркнул важность развития всесторонних способностей студентов, освоения ими системных процедур проектирования, рационального дизайнерского мышления, целостного восприятия отношений между людьми, вещами и предметами с помощью дизайна, планирования и проектирования в соответствии с местными условиями, а также изменения образа жизни. В то же время он выступал за инновации в механизме промышленной структуры Китая с помощью фактологии, популяризировал инновации в дизайне среди всего общества и вывел китайское дизайн-образование и индустрию на новый уровень, создав новую эру, новую атмосферу и новое направление развития китайского промышленного дизайна.

### **Биография г-на Лю Гуаньчжуна**

Г-н Лю Гуаньчжун (ил. 1) родился в Шанхае в 1943 г. На сегодняшний день он является известным научным руководителем и теоретиком промышленного дизайна в Китае, одним из первых старших профессоров гуманитарных наук и научным руководителем докторской диссертации в Университете Цинхуа.

В прошлом он возглавлял кафедру промышленного дизайна Центральной академии искусств и ремесел, а в настоящее время является вице-президентом Китайской ассоциации промышленного дизайна, директором комитета по науке и коммуникациям, почетным профессором многих университетов. Он основал первую в Китае кафедру промышленного дизайна, заложил учебно-теоретическую систему китайской профессии промышленного дизайнера и признан известным в Китае пионером, дизайнером и педагогом в области обучения промышленному дизайну.

Лю Гуаньчжун с детства увлекался живописью. В 18 лет он был принят в Центральную академию искусств и ремесел, где изучал декоративное



Ил. 1. Лю Гуаньчжун

искусство архитектурных экстерьеров под руководством таких преподавателей, как Пань Чанхоу и Си Сяопэн [3, р. 102]. Именно в этот период обучения Лю смог освоить искусство декорирования архитектурных экстерьеров. Именно тогда Лю Гуаньчжун начал понимать, что дизайн призван не просто украшать экстерьер, он должен быть интегрирован с реальным пользователем, местом использования и целью использования, а также то, что дизайн должен быть целостным. В то же время, каждая деталь дизайна должна быть на чем-то основана, должна быть способна опуститься на землю, должна быть комплексной, рациональной и системно продуманной.

После окончания Центральной академии искусств и ремесел Лю Гуаньчжун работал в Пекинской муниципальной корпорации и Пекинском институте архитектурного проектирования.

При разработке светильников для Мемориального зала председателя Мао в Институте архитектурного проектирования он не только учитывал внешний вид светильников, но и изучал все аспекты технологического процесса и техники их выполнения, включая процесс производства светильников и необходимые материалы. Эта хорошая привычка заложила основу его будущей исследовательской и преподавательской практики в области дизайна. После восстановления национальной системы приема в аспирантуру Лю Гуаньчжун смог вернуться в Центральную академию искусств и ремесел для получения степени магистра, а после ее окончания остался преподавать в этом учебном заведении [3].

В 1981 г. при поддержке стипендии Западногерманского совета по академическим обменам (*DAAD*) в возрасте 38 лет Лю Гуаньчжун был на-

правлен по гостевой стипендии для изучения промышленного дизайна в Германию в Штутгартскую школу дизайна (*Merz Akademie*)

### **Промышленный дизайн**

Во время учебы за границей он углубил свое представление о том, что такое промышленный дизайн, расширил свой кругозор и познания в этой сфере, сформировал и развил свое понимание промышленного дизайна и его теорий.

После возвращения в Китай он вместе с профессором Ван Минци при поддержке многих людей возглавил в 1984 г. кафедру промышленного дизайна в Центральной академии искусств и ремесел, и стал ее первым руководителем. До 1999 г., когда в возрасте 56 лет он оставил пост руководителя кафедры, г-н Лю Гуаньчжун неустанно и плодотворно работал над развитием кафедры. Он заложил основы для построения системы обучения промышленному дизайну.

В области теории г-н Лю Гуаньчжун последовательно выдвинул ряд известных теорий дизайна, таких как «Фактуализм», «Симбиотическая эстетика», «Стиль жизни» и т. д., которые заложили основу китайской системы теории промышленного дизайна и получили широкое признание и высокую оценку. Он также создал ряд опорных точек преподавания и практики промышленного дизайна для многих колледжей, университетов и предприятий и внес большой вклад в развитие современного дизайна в Китае, способствуя инновациям в промышленной структуре.

### **Анализ мышления г-на Лю Гуаньчжуна в области промышленного дизайна**

По мнению г-на Лю Гуаньчжуна, промышленный дизайн — это комплексная профессия, сплав различных дисциплин, единство науки и искусства. В преподавании этой дисциплины необходимо объединить обучение формам и приемам с методами проектирования и дизайнерским мышлением. Необходимо опираться как на технику, так и на теорию. При закреплении основ своих знаний студенты должны овладеть основными методами проектирования и научного дизайнерского мышления, чтобы они могли находить и решать проблемы с помощью дизайна и понимать способы их решения. Оригинальная система теории дизайна г-на Лю Гуаньчжуна проходит через все его преподавание: практика связана с теорией, а теория курирует практику. По его мнению, дизайнерское мышление должно быть изменено с «создания вещей» на «планирование вещей». Он также подчеркивал важность интеграции диалектической «симбиотической эстетики» [4].

Г-н Лю Гуаньчжун поднял методологию дизайна на беспрецедентный уровень. Поскольку Китай находился в особом периоде трансформации промышленной структуры, Лю Гуаньчжун осознал, что в отношении инновационного механизма предприятия остается много нерешенных

вопросов, необходимо искать истину в фактах и создавать инновационный механизм предприятия в соответствии с национальными условиями. Как считал г-н Лю, только благодаря тому, что университеты будут поставлять обществу квалифицированные дизайнерские таланты и новые концепции дизайна, а также активно развивать инновационный дизайн, Китай сможет решить свои актуальные проблемы и потребности настоящего времени, а также коренным образом помочь промышленной структуре и стать во главе процесса инноваций.

### **Построение системы обучения промышленному дизайну**

Ранее преподавание дизайна в Китае часто ограничивалось декоративным и узорчатым направлением; формальная красота рассматривалась как конечная цель, которая должна быть достигнута при обучении дизайну, а концепция, согласно которой дизайн эквивалентен декору, занимала высокие позиции в профессиональном преподавании в колледжах и университетах в течение довольно длительного периода времени. В прошлом основы дизайна, как правило, копировались из курса основ искусства, и основной упор делался на формальную выразительность. Однако в системе преподавания, разработанной г-ном Лю Гуаньчжуном, в области промышленного дизайна не существует чисто формальной красоты, а формальная красота дизайна должна составлять единое целое с экономичностью материалов, рациональностью структуры, функциональными требованиями к изделиям и практическими потребностями в различных ситуациях использования. Исходя из этой идеи, г-н Лю Гуаньчжун за основу взял три основных курса системы обучения, такие как «Основы комплексного моделирования», «Процедуры проектирования» и «Методы проектного мышления». Он лично возглавил преподавание этих курсов. В то же время он включил в преподавание этих трех курсов различные методологии проектирования, такие как «Фактология» и «Симбиотическая эстетика», которые служат руководящей идеологией вышеуказанных курсов, всесторонне развивая художественное творчество и способность студентов к инновационному мышлению.

Когда г-н Лю Гуаньчжун разработывал комплексный базовый курс по моделированию, то не просто сделал акцент на умении студентов рисовать, но всегда считал, что моделирование должно быть не только на бумаге, но студенты должны уметь воплощать концепции на чертежах в реальность, тем самым развивая практические навыки и конструкторское мышление студентов. При разработке проекта студентам разрешается использовать различные творческие методы в сочетании с междисциплинарным мышлением для систематического рассмотрения проекта, также обучающиеся должны уметь аргументировано защитить свою собственную проектную работу. Таким образом, студенты могут не только изучить конкретное внедрение производственного процесса в стандартизированном производстве, но и натренировать свою способ-



ность к устному изложению, что позволит достичь реального эффекта адаптации преподавания к потребностям студентов к местным условиям.

Наряду с базовым курсом по интегрированному моделированию, весьма новаторским является и другой курс — «Системное проектирование и методы». Этот курс, как следует из его названия, позволяет студентам овладевать методом проектирования через процесс систематического проектирования.

По мнению г-на Лю Гуаньжуна, проектирование — это не сиюминутная вспышка озарения, а разумный процесс, который может привести к разумному результату. Сам процесс проектирования различных продуктов и необходимая структура знаний будут меняться, но неизменными останутся отношения между дизайном и человеком, рынком и социализированным массовым производством, и за ними обязательно стоит некая общность. Поэтому при полной мобилизации творческих способностей студентов, а также для того, чтобы они плодотворно занимались практической деятельностью, в результате которой можно выявить как общие проблемы, так и частные — проблемы мышления, проблемы решения, чтобы дизайн представлял собой набор научных и систематических процедур.

Как только в определенном типе предмета освоены систематические процедуры и методы дизайнера, то можно переходить к другим видам дизайнерской и творческой деятельности. В практике введения теории пилотажа метод научного мышления как ядро комплексной основы моделирования является ключевым для курса. «Методы дизайн-мышления» призваны воспитать у студентов способность видеть суть через явление, помочь им развить свои идеи в процессе практики, укрепить способность к абстрактному обобщению, индукции и ассоциации. Студенты свою работу начнут не только с проектирования объектов, но и смогут исследовать сущность, скрывающуюся за объектами, отказавшись от поверхностного подражания формам, они смогут изменить свое мышление, динамично проектировать продукты и трансформировать оригинальные объекты дизайна в новые способы жизни и варианты использования. На основе этих трех основных курсов кафедра промышленного дизайна Центральной академии искусств и ремесел сформировала свою уникальную систему обучения и стала одной из моделей преподавания для многих университетов Китая того времени, реализующих соответствующие программы в области дизайна.

### **Закладка теоретической системы промышленного дизайна**

На протяжении длительного времени развития человеческой цивилизации дизайн менялся вместе с развитием общественно-политического строя, экономического уровня, науки и техники. После западного нефтяного кризиса, проблем загрязнения окружающей среды, разрушения экологии и ряда других проблем индустрия дизайна начала осознавать, что

высшей целью дизайна является улучшение среды обитания и повышение качества образа жизни человека. В этих условиях г-н Лю Гуаньчжун встал в авангард китайских академических исследований и последовательно выдвинул следующие концепции: «Материаловедения», «Симбиотической эстетики», «Стиля жизни» и «Теории систем». Г-н Лю Гуаньчжун последовательно выдвинул такие теории дизайна, как «Наука о материи», «Симбиотическая эстетика», «Теория образа жизни», «Теория систем» и т. д., которые заложили теоретическую систему промышленного дизайна в Китае.

Как считает г-н Лю Гуаньчжун, концепция «создания вещей» и «работы над вещами», отстаиваемая «наукой о материи», является наиболее применимой методологией проектирования для экономики и общества, основанной на знаниях, а также модификацией индустриального массового производства в процессе развития человеческой цивилизации [5]. Здесь также имеет место пересмотр индустриального массового производства в связи с развитием человеческой цивилизации [5].

Конечная цель дизайна — это не обладание «вещами», а понимание «вещей». Особенно в Китае, который является многонациональной страной с огромной территорией и большим населением. Дизайн в данном случае должен справляться с относительно сложными ситуациями, связанными с различиями в климатических условиях, привычками и культурными обычаями. В процессе проектирования простое решение проблем функции и формы не может удовлетворить потребности людей, живущих в разных регионах Китая.

Дизайнеры должны глубоко учитывать внешние факторы целевой аудитории продукта, и как только внешняя среда изменится, вместе с ней изменятся и потребности в дизайне.

«Фактуализм» — это изучение методологии внешних факторов. Все внешние факторы определяют выбор дизайна, рассмотрение и осуществление дизайна в конкретных условиях. При проектировании изделия только при ясном понимании окружающих «вещей» может быть понятна система оценки, и тогда при проектировании мы можем обоснованно выбрать технологию, процесс и материалы для создания новой рукотворной вещи. Таким образом, проектная деятельность может быть адаптирована к конкретной ситуации и месту.

Поэтому местные дизайнеры должны изучать особенности своей региональной среды, ориентироваться на целевых пользователей и понимать реальные потребности дизайна в местных условиях. По мнению г-на Лю Гуаньчжуна, в эпоху экономики знаний промышленный дизайн — это уже не единственное волшебное оружие в век машин. Не модный стиль, отвечающий требованиям потребительского рынка, а методология: помогает человеку выжить в информационную эпоху более разумным и эффективным способом. Ее задача — понять движущую силу «жизненных потребностей» человека, обнаружить, проанализировать, обобщить,

оценить и решить проблемы, чтобы более эффективно обслуживать людей в различных условиях.

Например, в работе г-на Лю Гуаньчжуна «Полет в будущее — концептуальный дизайн самолета с ожиданием и совмещением» предполагается, что пассажиры могут пройти процедуру посадки в специальную кабину по дороге в аэропорт (ил. 2), а затем просто задвинуть кабину в фюзеляж самолета и закрыть ворота, что избавит их от процедуры ожидания самолета и значительно упростит процесс посадки (ил. 3) [6]. Это классический пример проектирования, основанного на принципах науки о материи и разработки конструкции авиалайнера с использованием собственных прав интеллектуальной собственности Китая.

Кроме того, «симбиотическая эстетика» — еще одна важная теория дизайна г-на Лю Гуаньчжуна. На разных этапах цивилизации у человека возникают различные философские концепции понимания и преобразования мира. Экономический базис определяет надстройку, а поскольку потребности людей в материальных и духовных наслаждениях никогда не удовлетворяются, то различия в экономическом базисе на разных этапах развития закономерно приводят к появлению различных философских концепций в стремлении к более высокому уровню общественного развития.

В условиях глобальной интеграции и объединения культур разных национальностей концепция «симбиотической эстетики» отвечает духу времени. Она рассматривает все в мире как множественное, где различные факторы дополняют друг друга, сосуществуют в противоречии и единстве. Воплощение концепции «симбиотической эстетики» в инновационном дизайне позволяет выйти на новый, более высокий уровень мышления.

### **Инновационная структура отрасли промышленного дизайна**

С приходом глобализации мир объединился в промышленную цепочку. В последние несколько десятилетий Китай в этой промышленной цепи являлся поставщиком дешёвой рабочей силы.

Будучи крупной страной-производителем, Китай постоянно отправляет товары во внешний мир, но ему не хватает собственного бренда и исследовательских способностей, а проблемы подражания и прав интеллектуальной собственности также бесконечны.

По мнению г-на Лю Гуаньчжуна, использование промышленного дизайна необходимо для инноваций в промышленной структуре и поиска позиции Китая в глобализированной промышленной цепи. Ведь промышленный дизайн как средство инноваций может не только привнести новые технологии и новые методы в жизнь человека, но и изменить образ его жизни. В эпоху экономики знаний промышленный дизайн играет особую роль в улучшении взаимоотношений человека с природой и обществом, становится одним из двигателей продвижения социальных инноваций в области науки и техники, экономики, культуры и образования. Поэтому



Ил. 2, 3. Лю Гуаньчжун. Полет в будущее — концептуальный дизайн самолета с ожиданием и совмещением

промышленный дизайн является одним из основных конкурентоспособных средств инноваций в современной промышленной структуре.

Г-н Лю Гуаньчжун под руководством группы специалистов провел множество исследований в области инноваций на предприятиях и, изучив инновационный механизм предприятий развитых стран, пришел к выводу, что на инновации в области дизайна часто влияют как внутренние, так и внешние факторы.

К внутренним факторам относятся, прежде всего, принятие решений на предприятии, процесс внедрения и механизм управления предприятием, а к внешним — государственная политика поддержки рынков, предприятий и исследовательских институтов. В частности, на внутреннем уровне предприятия должны изучать потенциальный спрос на рынке, обращать внимание на новые технологии, международные тенденции и изменения в политике. С другой стороны, на внешнем уровне, опираясь в основном на политику оживления промышленности, проводимую правительствами всех уровней, необходимо создать в правительстве специальный отдел управления разработками, который будет осуществлять макроконтроль инновационного механизма предприятий в регионе, проводить адекватную регулирующую политику, своевременно отслеживать ситуацию на предприятиях и обеспечивать стабильную и устойчивую инновационную деятельность предприятий.

Необходимо создавать соответствующие гильдии и организации для достижения взаимопомощи и взаимосвязи между предприятиями,

особенно для поддержки малых и средних предприятий (МСП). В то же время, посредством организации соответствующих мероприятий по популяризации дизайна, знаний о дизайне в обществе следует расширять осведомленность населения о дизайне.

По мнению г-на Лю Гуаньчжун, только объединив усилия с правительством, исследовательскими институтами и предприятиями, Китай сможет сформировать платформу, способную непрерывно инкубировать инновационные силы, создав новую промышленную цепочку. В то же время механизм инноваций в области дизайна должен быть адаптирован к местным условиям. Ни один механизм не является всемогущим, поэтому необходимо точно позиционировать предприятия в различных регионах и отраслях и гибко настраивать механизм инноваций в соответствии с различными режимами промышленного развития и конкретными этапами.

### **Заключение**

Итак, подводя итог нашему исследованию, можно сказать, что г-н Лю Гуаньчжун создал первую в Китае программу по промышленному дизайну и сформулировал научную систему обучения, соответствующую национальным условиям.

Три созданных им курса — «Основы комплексного моделирования», «Системное проектирование и методы» и «Методы дизайн-мышления» — создали уникальную модель образования в области промышленного дизайна и особый режим обучения промышленному дизайну в Китае, а созданные им теории дизайна, такие как «Материя факта», «Симбиотическая эстетика», «Стиль жизни» и «Теория систем», заложили основу теоретической системы промышленного дизайна в Китае. Являясь лидером внедрения современного преподавания промышленного дизайна в Китае, г-н Лю Гуаньчжун внес большой вклад в развитие промышленного дизайна.

Будучи педагогом и практиком в указанной области, а главное — известным дизайнером, он осмелился нарушить традиционную концепцию приравнивания дизайна к декору и реконструировал базовую систему преподавания дизайна, что способствовало качественному скачку китайского дизайнерского образования, а также утвердило позицию г-на Лю Гуаньчжуна в качестве проводника образования в области промышленного дизайна. Благодаря постоянным поискам и размышлениям, он создал полную систему научной теории дизайна, которая заложила прочную теоретическую основу для преподавания и практики промышленного дизайна в Китае.

Созданная им система преподавания промышленного дизайна в Центральной академии искусств и ремесел стала источником китайского дизайнерского образования и подготовки кадров, обеспечила большое количество резервных талантов для китайских дизайнерских исследований и практической деятельности. Его теории промышленного дизайна,

основанные на таких методологиях, как «наука о материи» и «симбиотическая эстетика», в значительной степени учитывают концептуальные потребности плюралистического развития и поиска точек соприкосновения при сохранении различий в эпоху глобализации, став ориентиром для преподавания и практики дизайна в Китае.

В то же время г-н Лю Гуаньчжун провел обширное и глубокое исследование инновационной структуры промышленности Китая, теоретически обосновал инновационную мощь предприятий и определил место Китая в промышленной цепи глобализации.

В заключение нашего исследования следует отметить, что система преподавания, теоретический метод и взгляды г-на Лю на инновации в промышленной структуре оказывают большое влияние на все сферы дизайнерской деятельности и вдохновляют на дальнейшие достижения в сфере современного и будущего промышленного дизайна в Китае.

#### Литература

1. *Zhou Weimin*. Промышленный дизайн — перспективы Китая / Zhou Weimin // Искусство. Life. — 2003. — № 3. — P. 34.
2. *Chu SQ*. Дизайн и человечество в современном Китае — интервью с профессором Лю Гуаньчуном, Академия изящных искусств, Университет Цинхуа / Chu SQ // Art 100. — 2011. — № 06. — P. 96.
3. *Yang Bin*. Путь «поиска истины из фактов» — идеология дизайна Лю Гуаньчжуна и история дизайна / Yang Bin // Art Observation. — 2005. — № 10. — P. 102.
4. *Liu Guanzhong*. От «создания вещей» к «поиску вещей» — трансформация мышления в промышленном дизайне / Liu Guanzhong // Journal of Suzhou Academy of Arts and Crafts. — 2015. — № 3. — P. 1.
5. *Liu Guanzhong*. Очерк науки о материи / Liu Guanzhong. — Чанша: Изд-во Чжуннаньского ун-та, 2006. — Предисловие.
6. *Лян Мэй*. Промышленный дизайн — горизонтальная специальность — интервью с Лю Гуаньчжуном / Лян Мэй // Art Observation. — 2007. — № 4. — P. 38.

УДК 7.071.5: [378.147:75] (4)

**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 ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ В НЕКОТОРЫХ СТРАНАХ ЕВРОПЫ**

*Статья посвящена особенностям образования художников в некоторых странах Европы, таких как Франция и Германия. Анализируется уровень обучения и сравниваются системы подготовки к профессиональной деятельности художников. Освещается профессиональная подготовка, ориентированная на область искусств.*

**Ключевые слова:** преподавание, анализ, искусство, художник, профессиональная подготовка

**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 PROFESSIONAL TRAINING OF ARTISTS IN SOME EUROPEAN COUNTRIES**

*The article is devoted to the peculiarities of training in some European countries. The level of training is analyzed and systems of preparation for the professional activities of artists are compared. Professional training focused on the arts is covered.*

**Keywords:** teaching, analysis, art, artist, professional training

Профессиональное образование художников имеет актуальность и в настоящее время. Данное обучение не может быть узкоспециализированным. Занятия по изучению мирового искусства и художественной культуры отдельного региона, интегрирующих различные виды искусства в творческой деятельности, требуют плавной подготовки творцов. Воздействие разных видов искусства вызывает гамму переживаний, которые являются выражением всего нравственного и эстетического опыта, фор-

мируя целостную политхудожественную личность ученика. Признаком высокого мастерства художника является способность в совершенстве владеть современными методами и технологиями в области искусства, иметь широкий кругозор, способность развиваться и совершенствоваться. Школы профессиональной подготовки художников во *Франции* и *Германии* представляют собой важное звено в системе художественного образования и влияют на формирование художественной культуры не только внутри страны, но и за её пределами. Анализируя педагогические методы и формы профессиональной подготовки будущих художников, рассмотрим особенности учебных заведений в *Германии* и *Франции*, а затем сравним их с образованием художников в *России*.

Профессиональная подготовка художника начинается еще в средней школе. Формирование компетентности зависит от программы преподавания изобразительного искусства в школах некоторых стран.

В статье анализируются среднее, профессиональное и высшее художественное образование стран Европы, рассмотрены особенности преподавания искусства в *Германии* и *Франции*, проведено сравнение с учебными заведениями *России*.

Профессиональное художественное образование в *Германии* имеет дисциплины художественно-эстетического цикла (искусство, дизайн). Данные дисциплины преподаются комплексно, то есть это интегрированный курс, связанный с развивающими предметами. Особенностью художественного образования в школах *Германии* является введение во все учебные предметы живописи, рисунка, декоративно-прикладного искусства. Преподаватели считают, что глубина опыта важнее глубины обучения, изображение — лучший способ усвоить материал. Таким образом, процесс обучения основан на эмоциональном восприятии материала, поэтому, изобразительное искусство перестает быть самостоятельной дисциплиной, а становится дополнением к созданию эмоций.

*Высшая государственная школа изящных искусств (Шмедель), Франкфурт (Staatliche Hochschule für Bildende Künste — Städelschule)*. В этой школе бессистемное обучение, но курсы истории и теории искусства обязательны для всех. Кроме того, в учебную программу были введены странные предметы, такие как «искусство и кулинария». Особый упор делается на личное общение с преподавателем и индивидуальную работу на мастер-классах. В учебном заведении интернациональный состав, обучается около 60% иностранных студентов. Система обучения разделена на несколько этапов. Начальный этап длится от одного до двух лет и заканчивается промежуточным экзаменом, который пересдается только один раз. Школа владеет выставочным залом «Портикус» — динамичной площадкой современного искусства *Германии*, позволяющей продемонстрировать практические навыки студентов и приобщить их к тенденциям современного искусства.

В школе преподают искусство новых медиа: 3D-анимацию, кино, фотографию, видео, аудио, дизайн и теорию медиа. Художники учатся



в основном на факультете медиаискусства. Высшая государственная школа популярна среди не галерейных, некоммерческих художников, стремящихся получить практические знания, навыки и умения. Среди выдающихся выпускников школы можно назвать таких художников, как Вульф Гансен, Кэтрин Каррен, Стивен Гросс и Юрг Шледнес. Они добились признания в мировом искусстве благодаря своему оригинальному творческому подходу, экспериментам с формами и материалами, а также активному участию в международных художественных проектах и выставках.

Одним из наиболее известных училищ искусств в *Германии* является *Берлинская Академия искусств (Universität der Künste Berlin)*, которая предлагает обширную программу подготовки художников. Академия предлагает уникальные возможности для обучения в различных областях искусства, таких как музыка, изобразительное искусство, дизайн, театральное и кинематографическое искусство. Здесь студенты имеют возможность выбора из широкого спектра образовательных программ, охватывающих различные аспекты искусства. Это позволяет студентам не только развивать свои профессиональные навыки в узкоспециализированных областях, но и экспериментировать и взаимодействовать с представителями других искусств, что способствует разностороннему развитию и творческому вдохновению. Другой важной особенностью обучения в Берлинской Академии является её тесное взаимодействие с мировыми сообществами в области искусства. Академия поддерживает обмен студентами и преподавателями с зарубежными учебными заведениями и проводит профессиональные мастер-классы с участием известных мастеров. Это обогащает образовательный процесс, предоставляя студентам возможность погружения в международную культурную среду и узнавания новых подходов к искусству. Также следует отметить наличие современных технических ресурсов и оборудования, что позволяет студентам использовать передовые технологии в своем творчестве. Это создает оптимальные условия для развития и реализации творческих идей в различных дисциплинах. Отмечены также выдающиеся выпускники училища: Ката Шори, Эва Хесс, Герберт фон Караян.

Стоит отметить *Карлсруэ Академию искусств (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe)*, привлекающую студентов из разных стран. Выпускники этих заведений, в числе которых Эмиль Нольде, Лили Райт, Ансельм Киефер, прославились своими произведениями и внесли значительный вклад в мировое искусство. Одной из важных особенностей обучения является индивидуальный подход к студентам. Учебный план включает в себя множество возможностей для развития творческих способностей каждого студента в соответствии с их индивидуальными интересами и потребностями. Преподаватели в Академии ценят индивидуальность и творческий подход каждого студента, поощряя эксперименты и развитие уникального художественного стиля. Студенты имеют возможность активно участвовать в мастер-классах, проектах

и выставках, где они могут проявить свой творческий потенциал и приобрести ценный опыт взаимодействия с профессионалами. Академия также обладает современными художественными студиями, мастерскими и оборудованием, что обеспечивает студентам доступ к передовым технологиям и техническим ресурсам для реализации своих творческих идей.

Одним из самых престижных и лучших учебных заведений современного искусства является *Университет искусств в Берлине (Universität der Künste Berlin, часто сокращённо — UdK Berlin)*. Он отличается тем, что перед поступлением в высшее учебное заведение студенты проходят курсы повышения квалификации, которые длятся один год. На этих курсах студенты получают базовые знания в области художественного вида и техники, ходят на выставки. После окончания курсов студенты сдают экзамен. Со второго года обучения студенты распределяются по группам к разным преподавателям. *UdK Berlin* умеренно консервативен и довольно быстро интегрируется в художественную жизнь Берлина. В университете искусств преподают известные современные художники: Вивьен Вествуд, Ай Вэйвэй, Олафур Элиассон, Хубертус фон Пилигрим и др., это дает возможность получить практические навыки.

Таким образом, профессиональное художественное образование в *Германии* характеризуется многопрофильностью, международной ориентацией, современными технологиями и богатыми возможностями для творческого роста студентов. Эти особенности делают учебные заведения в стране привлекательным выбором для тех, кто стремится к полноценному искусствоведческому и творческому образованию.

Художественное обучение во *Франции* занимает особое место в системе образования и влияет на формирование культурного наследия страны. Французские школы искусств известны своей богатой историей, традициями и влиянием на мировое искусство. Школы ставят перед собой задачу не только обучения мастерству, но и развития художественного мышления, креативности и самовыражения, направлены на приобщение учащихся к культурным ценностям через глубокое освоение лучших произведений мирового искусства.

Одним из наиболее престижных учебных заведений, обеспечивающих профессиональную подготовку художников, является *Школа изящных искусств в Париже (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts)*. Основанная в 1648 году, эта школа известна своими выдающимися выпускниками, среди которых Эжен Делакруа, Огюст Роден, Пьер Огюст Ренуар, Эдгар Дега и многие другие.

Во Франции существует ряд колледжей, которые также специализируются на образовании в области искусства. Например, *Общественная высшая школа искусства и дизайна Исследовательского университета PSL (École nationale supérieure des arts décoratifs)*. Колледж имеет интегрированный подход: предлагает учебные программы, основанные на интеграции различных дисциплин искусства и дизайна. Это позволяет студентам получить

богатое и разнообразное образование, которое способствует развитию творческих способностей и профессиональных навыков. Обучение основано на индивидуальном подходе к каждому студенту. Это позволяет развивать уникальные таланты и интересы каждого учащегося. Учебные программы акцентируют внимание на практических навыках и реальных проектах. Студенты имеют возможность участвовать в творческих проектах, работы в мастерских и лабораториях, а также участвовать в международных конкурсах и выставках. Заведение стремится к глобальной перспективе, поощряя студентов к международному обмену, участию в международных проектах и сотрудничеству с ведущими учебными заведениями и профессионалами в области искусства и дизайна. В целом, Общественная высшая школа искусства и дизайна Исследовательского университета PSL предлагает студентам уникальную возможность получить качественное образование в области искусства и дизайна, развить свои таланты и подготовиться к успешной карьере в творческой индустрии.

*Университет искусств Париж VIII (Université Paris 8)* является престижным университетом в сфере искусства. Этот университет предлагает широкий спектр образовательных программ, охватывающих различные области искусства, такие как живопись, скульптура, дизайн, кино и театральное искусство. Программы университета ориентированы на развитие творческих способностей студентов и предлагают уникальные возможности для самовыражения и экспериментов в области искусства. Жан Люк Годар, Шарль Тилли, Филипп Льютар — одни из немногих выдающихся выпускников. Кроме Университета Париж VIII, во Франции существует ряд других университетов, предлагающих образование в сфере искусства, таких как *Университет Париж I (Pantheon-Sorbonne)*, *Университет Париж IV (Sorbonne)* и другие. Эти университеты предлагают программы по искусствоведению, исследованиям современного искусства, графическому дизайну, культурному менеджменту и другим смежным областям.

Художественные программы в французских учебных заведениях отличаются высоким профессиональным уровнем преподавателей, богатством учебных материалов и оборудования, а также акцентом на развитие творческого мышления и самовыражения у студентов. Эти программы способствуют формированию профессиональных навыков и творческого потенциала у будущих художников и дизайнеров.

Важным аспектом художественного образования во *Франции* является также поддержка молодых талантливых художников. В стране существует множество грантов, стипендий и конкурсов, цель которых — поощрять и развивать талантливую молодежь в области искусства.

Образование в сфере искусств во *Франции* характеризуется своим разнообразием, высоким уровнем профессионализма преподавателей и учебных программ. Оно способствует формированию новых творческих направлений и талантливых художников, способных конкурировать на мировой арт-сцене.

Таким образом, художественное образование во *Франции* имеет богатую историю, множество престижных учебных заведений и программ, которые способствуют развитию творческих способностей и профессиональной подготовке художников, делая французское искусство значимым и влиятельным в мировой культуре.

В *России* тоже существуют ряд учебных заведений, обеспечивающих профессиональную подготовку художников. *Московская школа живописи, ваяния и зодчества* — одно из старейших и крупнейших учебных заведений в области искусства в России, которое сформировало множество выдающихся художников, включая знаменитых русских реалистов. Школа, также известная как Московское художественное училище имени 1905 года, является одним из важнейших учебных заведений в области изобразительного искусства в России. Основные особенности обучения в Московской школе живописи включают в себя классическое художественное образование. Заведение предлагает студентам фундаментальное обучение рисунку, живописи, композиции и ваянию, сосредотачивая внимание на традиционных художественных техниках и навыках. Превагирует индивидуальный подход к обучению; например, преподаватели стараются развить личные таланты каждого студента, помогая им найти свой уникальный стиль и выразительные средства. Кроме практических навыков, важное внимание уделяется изучению истории искусства, теории цвета, композиции и других теоретических аспектов. Школа поощряет студентов к самостоятельному творчеству, экспериментам и развитию собственного художественного видения.

Несколько знаменитых выпускников Московской школы живописи, ваяния и зодчества включают в себя художников, чьи произведения получили широкое признание в мировом искусстве. Среди таких выпускников можно назвать Василия Сурикова, Василия Поленова, Ивана Маковского и многих других талантливых художников, чьи работы имеют выдающееся значение в истории искусства.

Одним из выдающихся профессиональных творческих учебных заведений является *Санкт-Петербургская академия художеств имени И. Е. Репина (бывшая Императорская Академия художеств)* — одна из старейших и наиболее авторитетных художественных академий в России, которая была основана в 1757 г. Академия славится обширной исторической и теоретической подготовкой: студенты изучают историю искусства, цветоведение, этюдирование, анатомию и другие философские взгляды, необходимые для формирования комплексного понимания изобразительного искусства. Многие известные российские художники, такие как Илья Репин, Иван Шишкин, Карл Брюллов, получили свое образование именно здесь.

*Высшая школа искусств и промышленного дизайна (Художественно-промышленный университет) в Санкт-Петербурге* — считается преимущественным учебным учреждением в сфере художественного

образования, предоставляющим обширные возможности для развития профессиональных навыков в сфере дизайна и искусства.

Учебный процесс, как и в Академии художеств, обусловлен наличием художественных дисциплин и разного вида изобразительного искусства. Школа специализируется на обучении студентов дизайну, а также созданию художественных изделий и изделий промышленного назначения. Учебный процесс включает в себя как теоретические, так и практические занятия, направленные на развитие художественных навыков студентов. В рамках учебного процесса студенты могут участвовать в исследовательских проектах, творческих мастерских и других мероприятиях, способствующих развитию их художественного потенциала. В связи с обширной международной сетью контактов, университет может предоставлять возможности для студенческой мобильности, обмена опытом и совместных творческих проектов с зарубежными учебными заведениями. Эти и другие факторы делают учебный процесс в Высшей школе искусств и промышленного дизайна в Санкт-Петербурге интересным и многогранным, способствующим развитию творческих способностей студентов. Сегодня известно много успешных выпускников университета, например, Ольга Субботина — талантливая художница-иллюстратор, работающая в жанре книжной иллюстрации и графического дизайна; Михаил Щепетиллов — известный дизайнер, специализирующийся на индустриальном и графическом дизайне, работающий на стыке архитектуры и дизайна; Елизавета Кузьмина — скульптор, чьи работы в области современного искусства привлекают внимание своим оригинальным стилем и техникой исполнения; Дмитрий Петров — художник-иллюстратор, работавший над созданием обложек для известных книг и комиксов. Это лишь небольшая часть выпускников, которые получили образование в Высшей школе искусств и промышленного дизайна в Санкт-Петербурге и смогли успешно реализовать свой творческий потенциал в различных областях художественной и дизайнерской деятельности.

Все художественные заведения играют важную роль в формировании и развитии российской художественной культуры и привлекают внимание учащихся и профессионалов со всего мира благодаря своему богатому историческому наследию и высокому уровню образования.

Художественное образование имеет важное значение для развития культурно-творческого потенциала общества. Так, например, художественное образование в школах *Германии* заключается в традиционной системе, которая включает изучение предметов, таких как изобразительное искусство и рисунок. Во французских школах особое внимание уделяется изучению истории искусства, а также практическим занятиям по рисованию и скульптуре. В российских школах также преподаются предметы изобразительного искусства, и формируются базовые навыки и творческий вкус учащихся.

Профессиональное образование в колледжах *Германии* очень развито. В стране множество художественных колледжей, где студенты могут изучать различные виды искусства, дизайна и архитектуры. Французские

художественные колледжи известны своими программами по дизайну, моде, графике и другим творческим специальностям. В России колледжи предлагают обучение художественным специальностям, включая живопись, скульптуру, графику и пр.

Обучение художественным навыкам в университетах *Германии* представляется в области изобразительного искусства, архитектуры, искусствоведения и других связанных направлений. Французские университеты знамениты своими программами в области искусствоведения, современного искусства и теории дизайна. В *России* университеты предлагают широкий спектр программ по изобразительному искусству, дизайну и теории искусства. В высших заведениях *Германии* и *Франции* уделяется достаточно внимания и средств для развития материально-технической базы и профессиональной компетентности преподавателя.

В университетах Западной Европы искусство рассматривается как исследовательская деятельность, а не создание оригинальных вещей. Исходя из этого, большинство художественных заведений на Западе являются частью университетской системы, поэтому профессия художника — это не ремесло, а интеллектуальное производство, поэтому теоретические дисциплины являются ключевыми — без знания их студент не сможет учиться.

Сравнивая образование художников в *Германии*, *Франции* и *России*, можно отметить, что каждая из этих стран имеет свои традиции, методы обучения и акценты в подготовке художников. В *России*, например, традиционно уделяется большое внимание классической живописи, в то время как в *Германии* акцент может быть смещен в сторону современных искусственных практик. Во *Франции*, в свою очередь, особое внимание уделяется разнообразию художественных форм и течений.

Таким образом, учебные заведения профессиональной подготовки художников в Германии, Франции и России играют значительную роль в формировании художественной культуры и представляют собой важное наследие для развития мирового искусства.

#### Литература

1. *Дорожная карта художественного образования: формирование творческого потенциала для XXI века: мир. конф. в образовании в области искусств.* — Лиссабон, 2006 // Юнеско: [сайт]. — URL: <http://portal.unesco.org/cultural/> (дата обращения: 14.10.2023.)
2. *Сеульская повестка дня: цели развития художественного образования* // Юнеско: [сайт]. — URL: <http://portal.unesco.org/> (дата обращения: 14.10.2023).
3. *Анчуков, С. В.* История становления и современное состояние художественно-педагогического образования в России и за рубежом: учеб. пособие / С. В. Анчуков. — Санкт-Петербург: Экспресс, 2004. — 264 с.
4. *Борисов, А. С.* Новая парадигма культуры и художественное образование / А. С. Борисов // *Художественное образование и духовное развитие личности.* — Якутск, 2002. — С. 122–124.

5. *Оксфордский университет*: история, факультеты и особенности, стоимость обучения, как поступить // Всё об Англии: [сайт]. — URL: <https://englandlife.ru/oksfordskij-universitet/> (дата обращения: 18.11.2023).
6. *Университет Оксфорда*: условия поступления, факультеты, стоимость обучения, отзывы и фото // ФБ: [сайт]. — URL: <http://fb.ru/article/264815/universitet-oksforda-usloviya-postupleniya-fakultetyi-stoimostobucheniyaotzyivy-i-foto/> (дата обращения: 18.11.2023).
7. *10 лучших вузов мира* // Образование за рубежом: [сайт]. — URL: <https://www.educationindex.ru/articles/university-rankings/best-universities-in-the-world/> (дата обращения: 20.11.23).
8. *Оксфордский университет Брукса* // Studylink.com: [сайт]. — URL: <https://studylink.com/institutions/oxfordbrookesuniversity-pathways/> (дата обращения: 19.11.2023).
9. *Изучение истории искусства за рубежом, в Европе*: 133 заведения и 413 программ, цены и образование за рубежом // Smapse Education: [сайт]. — URL: <https://smapse.ru/> (дата обращения: 28.11.2023).
10. *Высшее художественное образование в Европе*: Академия изобразительных искусств // Inyaz-school.ru: [сайт]. — URL: <https://inyaz-school.ru/vyssheehudozhestvennoe-obrazovanie-v-evrope/> (Дата обращения: 22.11.2023).

## **ШКОЛА АРХИТЕКТУРНОГО РАЗВИТИЯ: АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ДИСЦИПЛИН**

*А. А. Дейнека уделял внимание использованию архитектурного пространства в учебно-творческой деятельности. В Школе архитектурного развития (ШАР) архитектурное пространство является основным в учебно-творческой деятельности. Включение эргономических и перцептуальных процессов в сферу развития эстетического восприятия и творчества в общей образовательной программе «30 ШАГОВ» достигается в процессе активизации наглядно-действенного мышления. Гипотеза статьи: натурные наблюдения на начальном этапе детского творчества способствуют восприятию пространственно-функциональной ситуации (эргономики).*

**Ключевые слова:** визуальные наблюдения, Школа архитектурного развития, комфортная среда, художественные наблюдения, эргономические и перцептуальные аспекты

**Vera Yu. Markina**

Moscow, Russia

School of architectural development

## **SCHOOL OF ARCHITECTURAL DEVELOPMENT: ASPECTS OF TEACHING ARCHITECTURAL DISCIPLINES**

*A. A. Deineka paid attention to the use of architectural space in educational and creative activities. In SAR (SCHOOL OF ARCHITECTURAL DEVELOPMENT), architectural space is the main one in educational and creative activities. The inclusion of ergonomic and perceptual processes in the development of aesthetic perception and creativity in the general educational program is achieved in the process of activating visual-effective thinking. Hypothesis: field observations at the initial stage of children's creativity develop the ability to perceive a spatial-functional situation (ergonomics).*

**Keywords:** visual observations, School of architectural development, comfortable environment, artistic observations, ergonomic and perceptual aspects

В Школе архитектурного развития (ШАР) разработан курс «Эргономика Пространства». Одним из его направлений является моделирование пространственно-функциональной ситуации. На первое место выходят удобство и комфорт, и именно натурные наблюдения (архитектурные



зарисовки, замеры, кроки) за счет пристального внимания к направлению движения, ориентирам, доминантам помогают создать дружественную атмосферу, необходимое ощущение от окружающего пространства.

Обучение законам гармонии и красоты, способу мышления, вкусу к восприятию архитектурного пространства, формирование специфических качеств мировоззрения связаны с развитием навыка художественного наблюдения, — такого мнения придерживались Н. Н. Ростовцев, С. В. Поздняков, С. В. Тихонов, ведущие педагоги кафедры рисунка, сплоченные А. А. Дейнекой [2, с. 87].

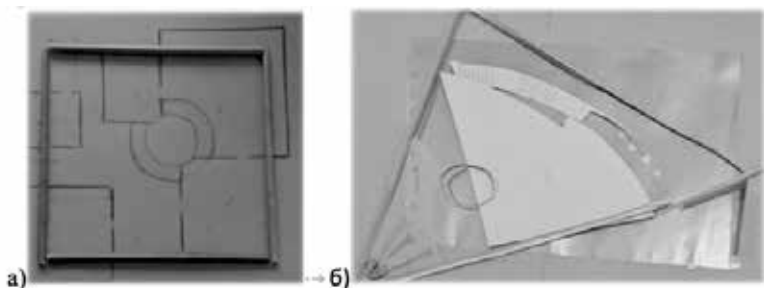
В книге «Учитесь рисовать» Александр Дейнека вместе с преподавателями кафедры рисунка Московского архитектурного института представили архитектурное видение пространства [1, с. 23]. Тогда еще не была развита цифровизация, и профессионалы пользовались достаточно простыми оптическими приборами и обычным глазомером. Наблюдение представляло собой форму дисциплинарно организованного опыта, что требовало специальной подготовки ума и тела, настройки зрения, материального реквизита, методов описания и визуализации.

В первые десятилетия XXI в. произошли кардинальные изменения в способах представления архитектурных пространств с помощью компьютерных технологий, таких как 3D-моделирование, BIM-технологии, искусственный интеллект. Изучать визуальную среду стало возможно, используя экспериментальные наблюдения, устанавливая взаимосвязи между миром науки и жизненным миром.

Вопрос о сути творческого процесса в художественном наблюдении, пространственно-функциональной ситуации. Это вопрос не только о физической видимой среде, но также о ментальных процессах — представлениях [3, с. 67].

Одно из главных проблемных мест критерия эргономического наблюдения — найти необходимый баланс в применении этого навыка или умения. Здесь важно найти взаимодействие в развитии перцептуальных (чувственных) и эргономических (логических) моментов. Задача состоит в том, чтобы приспособить восприятие человека к видимой среде, обращая визуально комфортные ощущения в рациональные решения.

Таким образом, на начальном этапе знакомства с пространством в процессе моделирования видимой среды в курсе «Эргономика пространства» рассмотрены как эргономические аспекты (логические: модулирование и пропорционирование), так и перцептуальные (чувственные: тепло-холодно, мягко-жестко, светло-темно и т. д.). Курс «Эргономика пространства» — это одна из ступенек в общей программе «30 ШАГОВ», важная для последующего изучения и обсуждения пространства перцептуального и концептуального. Ученики старшего возраста знакомятся с метафорами и ассоциациями, увиденными в жизни, затем передают свои переживания пространства в процессе моделирования, знакомятся с ментальной видимой средой.



Ил. 1. Выявление границы пространства с использованием: а) квадратных модулей. Максим Махортов, 11 лет. Бумага, 2023/24 уч. г. б) треугольных модулей. Савва Терехов, 11 лет. Бумага, 2023/24 уч. г.

**Метод исследования.** Используем метод художественного поиска через художественное наблюдение: изучение форм растений и животного мира, геометрических форм, ландшафта и экстремальных сред проживания. Применяем метод создания художественного произведения: копирование, метод ассоциаций, аналогий и метафор.

**Результат.** Следует отметить, что архитектурное творчество на раннем этапе — это универсальный инструмент знакомства с эргономическими и эстетическими основами восприятия пространства, основанный на композиционных приемах и цветоцветовых сочетаниях. «Освещение под определенным углом оставляет тени, находясь против солнца и выявляя силуэты. Солнце, скрытое в облаках, меняет тоновые отношения» [2, с. 83].

Комфортность проживания зависит от климатических условий, освещенности, звукопроницаемости, благоустройства территории. Эргономические аспекты мы изучаем с помощью приемов модулирования и пропорционирования.

Выделим основные блоки изучения материала.

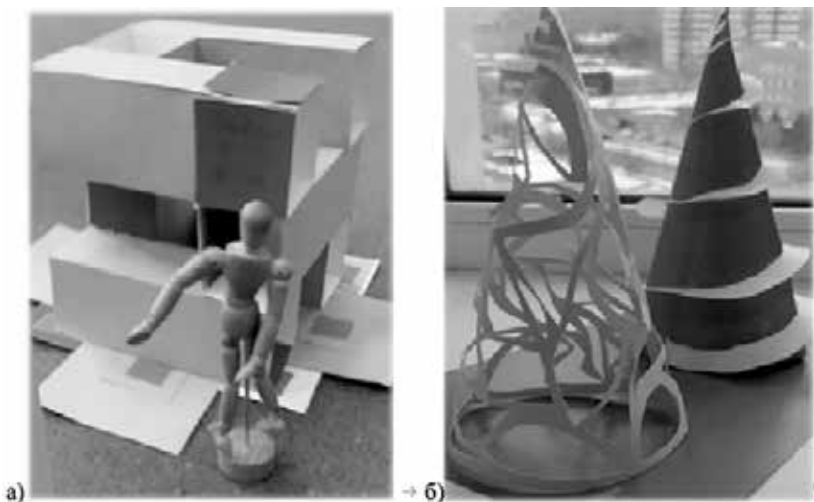
Блок 1.

1.1. Ведется проработка крупных модулей, с подчинением (соотнесением) к ним более мелких форм и деталей. *Общая область — статика.* Учитывается освещение. Вырабатываются свои приемы и навыки.

1.2. Контуром подчеркиваем границы внешнего и внутреннего пространства. *Динамическая схожесть.* В результате появляются новые границы со смыслом, обогащающие пограничные пространства. Отличительной чертой такого моделирования является макетный стык, подчеркивающий границу пространства (ил. 1).

1.3. Меняя масштаб среды от минимального до максимального, мы достигаем разнообразия. В макетировании избегаем слишком больших размеров (*структурная непрерывность*).

1.4. Еще одно положение — связь модульных пространств с ландшафтом. Здесь отмечаем такие понятия, как целостность и замкнутость.



Илл. 2. а) Выявление формы куб. Саркис Авдалян, 11 лет. Бумага, 2023/24 уч. г.  
 б) Конус в окружающей среде. Кристина Охрина, 11 лет. Бумага, 2023/24 уч. г.

## Блок 2.

2.1. *Модуль* позволяет запечатлеть с помощью фигуры человека быстрые движения. Используются характерные пропорции, пропускающие излишнюю детализацию, мешающую энергично и целеустремленно накопить необходимый подсобный материал (илл. 2).

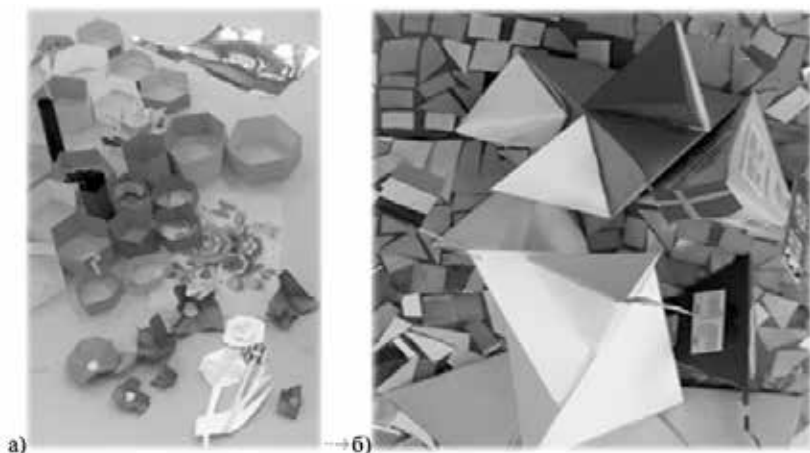
2.2. *Ордер*. Проводя аналогии с классикой, перед учащимся ставятся разные задачи: передать пластическую характеристику формы, либо зафиксировать движение, характерное для человека.

2.3. *Золотое сечение*. Благодаря своей универсальности позволяет быстро и метко моделировать, повторяя характер природного формообразования, соответствующего яйцу или раковине, человеку или сложному архитектурному сооружению.

2.4. *Биотектоника* имеет массу возможностей, подсказанных природой. Она подталкивает к использованию того или иного материала и подсказывает, где применить макетный стык или сгладить поверхность. Так же биотектоника важна «для районов с экстремальными климатическими условиями — на Крайнем Севере, в пустынных и горных местностях» [4, с. 8].

2.5. *Мобильные конструкции*. В каждом эскизе присутствует живой творческий опыт, благодаря которому постепенно увеличивается навык и развивается глазомер. Также здесь проявляется любовь к живому творчеству.

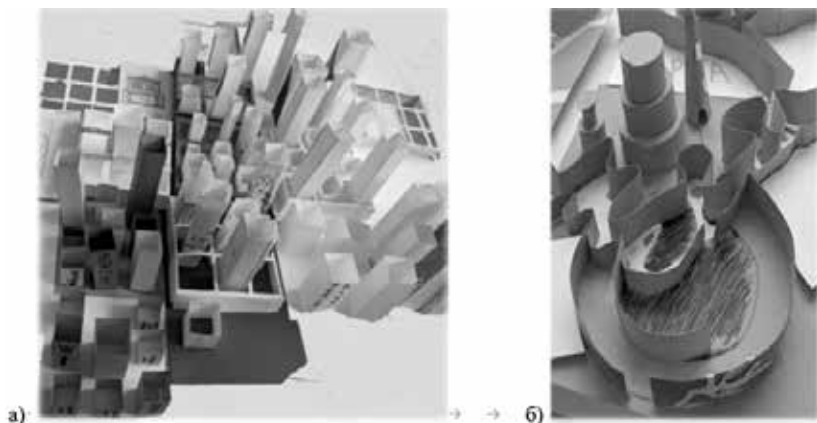
Другой вопрос, ответ на который даёт эргономический подход, связан с характеристиками наблюдателя, у которого приоритет модели субъек-



Ил. 3. а) Дом для насекомых на основе шестигранника. Группа учащихся, 11 лет, бумага, 2023/24 уч. г. б) Палаточный городок из равнос-  
 торонних пирамид. Группа учащихся, 11 лет, бумага, 2023/24 уч. г.

тивного видения (антропологического), отличается от физиологического, усредненного. Наблюдение как перцептуальный процесс выражается в выборе материалов и передаче определенных чувств (ил. 3).

Изучение архитектурного пространства невозможно без изображения людей. Стаффаж, антураж помогает сопоставить размерные характери-



Ил. 4. а) Модульное равновесие. Группа учащихся. Бумага, 2022/23 уч. г. б) Вы-  
 явление доминанты. Мария Алейникова, 11 лет. Бумага, 2022/23 уч. г.

стики изучаемых пространственных зон. В помещении — определение размера прохода, во всем здании — коммуникации, передвижение людских потоков предусматриваются эргономическими показателями. В пределах двора, улицы, района большое внимание обращается на благоустройство, связанное с комфортным и безопасным пребыванием на открытом воздухе.

Таким образом, наука эргономика, переходя из области дизайна в область архитектуры, делает акцент на визуальном наблюдении, в меньшей степени рассматриваемой в дизайне.

**Заключение.** Эргономический подход на начальном этапе связан с попыткой связать повседневный и научный опыт о наиболее комфортных и благоприятных условиях для жизнедеятельности.

В рамках курса «Эргономика Пространства» комфортность среды рассмотрена через эргономические аспекты структурирования с помощью модульных построений, определения пропорциональных характеристик, перцептуальных аспектов выявления комфортных зон и придания им эстетической выразительности.

#### Литература

1. *Дейнека, А.* Жизнь, искусство, время: альбом / сост. В. П. Сысоев. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 341 с.
2. *Жилкина, З. В.* Александр Дейнека. От преподавателя ВХУТЕИНа до заведующего кафедрой рисунка Московского архитектурного института. 1928–1957 // Архитектурный рисунок: современные технологии обучения: коллективная монография / ред. сост. А. О. Иванов. — Новосибирск: НГАХА, 2014. — С. 87.
3. *Жилкина, З. В.* Кафедра рисунка — абитуриенту: учебное пособие / З. В. Жилкина. — Москва: «Архитектура-С», 2005. — 128 с.
4. *Архитектурная бионика* / Ю. С. Лебедев [и др.]. — Москва: Стройиздат, 1990. — 269 с.

УДК 75.052:748.5:747:331.108.44:37.091.398 (571.13)

**Е. Д. Дорохов**

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

**О. Н. Волокитина**

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

## **СОТРУДНИЧЕСТВО КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА, МОНУМЕНТАЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА С УЧРЕЖДЕНИЯМИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*В статье поднимаются проблемы новых кадров в области монументального искусства. Монументально-декоративное произведение рассматривается как диалог с потенциальными абитуриентами направления кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства (ДМиДИ) Омского государственного педагогического университета. Обращено внимание на положительные стороны сотрудничества кафедры ДМиДИ с учреждениями дополнительного образования. В качестве примера представлены проекты, воплощённые в интерьерах учреждений дополнительного образования.*

**Ключевые слова:** монументальная живопись, проект, сотрудничество, дополнительное образование, профориентация

**Evgeny D. Dorokhov**

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

**Olga N. Volokitina**

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

## **COOPERATION OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, MONUMENTAL AND DECORATIVE ARTS WITH INSTITUTIONS OF FURTHER EDUCATION**

*This article raises the problems of new personnel in the field of monumental art. A monumental and decorative work is considered as a dialogue with potential applicants for the department of design, monumental and decorative art of Omsk State Pedagogical University. Attention is drawn to the positive aspects of cooperation between the Department of Design, Monumental and Decorative Arts and institutions of further education. As an example, projects embodied in the interiors of institutions of further education are presented.*

**Keywords:** monumental painting, project, cooperation, additional education, career guidance

Время от времени в жизни человечества возникают ключевые моменты — это память и история, которую необходимо сохранить. На этой почве образовался синтез вечного и понятного любому времени — монументальное искусство. Всякое место богатое историей содержит в себе скульптуры, мозаики, витражи и настенные росписи. Что особенно касается больших городов, то с развитием архитектурной среды, возникает необходимость грамотно вписать в пространство объекты монументального искусства. Такие объекты не только увековечивают историю, но и становятся чертами самобытности города, и для этой работы нужны профессионалы.

В Омске кафедра монументально-декоративного искусства (МДИ) образовалась в 2004 г. на факультете искусств педагогического университета. Уже с самого основания данное направление заинтересовало студентов, и масштабные воплощенные объекты не заставили себя долго ждать. Городу всегда не хватало оформления архитектурной среды, что является актуальной проблемой, и до сих пор кафедра МДИ старается это исправить, находя интересные решения в экстерьеры и интерьеры городской среды. Кафедру монументально-декоративного искусства можно назвать центром выпуска профессиональных кадров данной узкой специальности в омском регионе, поскольку является здесь единственной в своём роде, где обучают художников-монументалистов.

Как уже говорилось ранее, студенты монументально-декоративного направления под руководством преподавателей не только разрабатывают произведения, но и работают с материалом, воплощая свои проекты в различной инфраструктуре города. Воплощённые объекты были хорошо восприняты общественностью. На кафедру с просьбой помочь с оформлением помимо разных организаций стали обращаться учреждения дополнительного образования. Так, в рамках учебного процесса в Городском Дворце детского и юношеского творчества на лестничном марше, ведущем к планетарию, появилась комбинированная роспись «Человек и Вселенная» (2013) (ил. 1). Роспись с применением декоративных штукатурок и гладких плоскостей, отражающая космические объекты и взоры человека на вселенную, стала доминирующей в архитектурной среде, настраивающей на пребывание в планетарии. В дальнейшем, в оконном проёме, на эту же тему был сделан витраж, окончательно завершающий эстетическое оформление данного пространства. Работа продолжилась в детской художественной школе № 1 и её филиале. Мозаика «Геометрический аккорд» (2013) (ил. 2, 3) украшает вестибюль основного здания, а монументально-декоративные росписи «Весёлые карандаши» и «Русские мотивы» (2016) (ил. 4, 5) разместились в рекреациях филиала. «Искусство и музыка» (2019) (ил. 6) — ритмичная, мелодичная роспись органично вписалась в пространство детской школы искусств № 18.

Кроме того, в выставочных залах детских школ искусств (ДШИ) и детских художественных школ (ДХШ) регулярно проводятся выставки студентов и преподавателей кафедры, организуются встречи с учащи-



Ил. 1. Е. Крисько. Человек и Вселенная, 2013. Городской Дворец детского и юношеского творчества. Рук.: Е. Д. Дорохов



Ил. 2, 3. С. Г. Старпович. Геометрический аккорд, 2013. ДХШ № 1. Рук.: В. Н. Решетников

мися. Таким образом, происходит диалог между воспитанниками школ и кафедрой ДМиДИ. Этот диалог играет важную роль в дальнейшей профориентации детей, поскольку основной контингент поступающих на монументально-декоративное направление — это выпускники детских художественных школ. Так, воплощенный проект становится своеобразной визиткой для тех, кто в будущем хотел бы связать свою жизнь с монументальным искусством.

Увидев то, как оформляется пространство, как видоизменяется его облик в присутствии произведения монументально-декоративной живо-





Ил. 4. А. Миклухо. Веселые карандаши, 2016. ДХШ № 1 филиал. рук.: Е. Д. Дорохов



Ил. 5. М. Полтавская. Русские мотивы, 2016. ДХШ № 1 филиал. рук.: Е. Д. Дорохов



Ил. 6. Д. Зубкова. Искусство и музыка, 2019. ДШИ № 18. рук.: С. Н. Патрахин

писи, воспитанник ДШИ будет не только знать, в какое направление он может пойти, но и видеть результат, которого может добиться. Развитие монументального искусства Омска подразумевает собой и развитие самой кафедры ДМиДИ. Необходимы специалисты, которые способны обучать следующее поколение художников-монументалистов.

В настоящее время направление монументально-декоративной живописи в Омске делает всё возможное, чтобы возродить монументальное

искусство. Для этого необходимо привлекать новые силы в виде следующих наборов студентов. На этой почве сотрудничество кафедры ДМиДИ с ДШИ, ДХШ становится актуальным и прочным.

На данный момент ведутся разработки нескольких проектов в филиал ДШИ № 5. Необходимо отметить то, что художественное отделение открыто совсем недавно, а значит, возникает потребность в привлечении поступающих детей. Здесь хорошую роль сыграет интересно оформленное пространство. В рамках учебного процесса студенты разрабатывают проекты витражей, росписей, мозаик. Лёгкие композиции с интересными колористическими решениями и проходящий через стёкла свет, могут сделать лестничный пролёт намного интереснее. Витраж, способный заморозить взгляды даже самых взрослых людей, непременно завлечёт воспитанника. Предполагаются росписи в концертный зал, с помощью которых можно подчеркнуть торжественность пространства. Во входную группу разрабатывается абстрагированная композиция в мозаике, которая будет включать в себя материалы, такие как керамическая плитка, камни, смальта. Все объекты монументально-декоративного искусства будут заинтересовывать детей, настраивая их на творческую, учебную атмосферу.

#### Литература

1. *Дорохов, Е. Д.* Территория творчества: альбом / Е. Д. Дорохов. — Омск: ОмГПУ, 2023. — 98 с.
2. Творческий проект: учебное пособие / А. И. Сухарев, Г. А. Ланщикова, В. Б. Криса, Е. Д. Дорохов. — Омск: ОмГПУ, 2020. — 84 с.

УДК 7.067.3:7.073:378.147.88

**А. И. Сухарев**

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

**Г. А. Ланщикова**

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

## **ИНТЕГРАЦИЯ ВОЛОНТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ УЧЕБНЫЙ ПРОЦЕСС**

*Статья посвящена описанию социально значимых проектов, выполненных студентами факультета искусств Омского государственного педагогического университета индивидуально либо в соавторстве с участвующимися других учебных заведений. Воплощение проектов проводилось по принципу волонтерской деятельности, включая самостоятельную практическую работу студентов. Проекты были реализованы благодаря средствам, выданным Фондом президентских грантов. Статья иллюстрирована photographиями росписи некоторых выполненных студентами объектов.*

**Ключевые слова:** монументальное искусство, практико-ориентированное обучение, самостоятельная работа студентов, волонтерство, социальный проект

**Andrey I. Sukharev**

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

**Galina A. Lanshchikova**

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

## **INTEGRATION OF STUDENTS' VOLUNTEER**

### **ACTIVITIES INTO A PRACTICE-ORIENTED LEARNING PROCESS**

The article is devoted to the description of socially significant projects carried out by students of the Faculty of Arts of Omsk State Pedagogical University individually or in collaboration with students of other educational institutions. The implementation of the projects was carried out on the principle of volunteer activity, including independent practical work of students. The projects were implemented thanks to funds provided by the Presidential Grants Fund. The article is illustrated with photographs of paintings of some objects made by students.

Keywords: monumental art, practice-oriented teaching, independent work of students, volunteering, social project

Волонтерскую деятельность понимают как «широкий круг деятельности, включая традиционные формы взаимопомощи и самопомощи, официальное предоставление услуг и другие формы гражданского участия, которое осуществляется добровольно на благо широкой общественности» [2, с. 119]. Функции волонтера (добровольца) основаны на его профессиональных навыках, квалификации, способностях (художественных, педагогических, медицинских, проектных и др.), направленных на оказание помощи нуждающимся. Сфера приложения волонтерских усилий широка: это и реставрации архитектурных памятников, и поиск пропавших людей, и уборка мусора. Волонтеры организуют сбор материальных средств, медикаментов, продуктов питания, книг, игрушек и др. Но добровольцы не являются лишь альтруистами, часть их выполняет работу с целью приобретения опыта, возможности выгодно проявить себя, сориентироваться в выборе жизненного пути. Такого рода волонтерство заложено в понятие практико-ориентированного обучения.

Волонтерская деятельность выступает одним из основных принципов организации учебного процесса на факультете искусств Омского государственного педагогического университета (ОмГПУ) наряду с практико-ориентированной направленностью обучения и интеграцией аудиторных занятий и самостоятельной работы студентов (СРС). В рамках учебного проектирования, основ производственного мастерства (ОПМ), других дисциплин художественно-профессионального модуля и производственной практики студенты специальности «Монументально-декоративное искусство» (МДИ) работают над социальными проектами. Выполнение реальных проектов в рамках учебных занятий и участие в волонтерском движении актуальны для современного образовательного процесса. Практико-ориентированное обучение направлено на приобретение обучающимися такого практического опыта деятельности с приоритетным формированием профессиональных компетенций.

Практическая направленность обучения на факультете имеет достаточно большой опыт и свои специфические особенности в плане интеграции учебных дисциплин художественно-профессионального модуля, изучения теории изобразительных искусств по ходу выполнения практических работ как на академических занятиях, так и в ходе СРС. Общая направленность образовательного процесса — на рефлексивное осмысление. Кроме решения учебных заданий в объеме СРС заложена работа над реальными проектами, курируемая педагогом, позволяющая студенту приобрести профессиональный художественный опыт, в том числе и в волонтерской деятельности. Примеры реализации такого рода проектов описаны далее.

В 2021 и 2022 гг. студенты факультета работали над проектами в интерьерах Омской областной клинической больницы и Детской городской

поликлиники № 8. В 2023 г. они приняли активное участие в VI фестивале «Омский Стрит-Арт 2023». Организатором фестиваля при поддержке Минкультуры Омской области уже несколько лет является Государственный областной художественный музей «Либеров-центр». Партнерами проекта в этом году выступили Омское отделение Союза художников России (СХ РФ), ОмГПУ, Омский государственный технический университет (ОмГТУ) и ОрОО «Омская региональная ассоциация врачей» (ОРАВ).

Официально фестиваль открылся 1 июля 2023 г., а студенты начали работу над проектом со второго семестра 2022/23 уч. г. К открытию фестиваля были разработаны эскизы для экстерьеров омских детских больниц, дворовых игровых площадок и др. объектов Омска. Для реализации проектов на волонтерских началах были привлечены студенты ОмГПУ направлений «Педагогическое образование» и «Дизайн», Омского музыкально-педагогического колледжа (ОМПК) и Омского колледжа культуры и искусства (ОККиИ).

В 2021–2023 гг. факультет искусств в партнерстве с Фондом развития Омской области им. С. И. Манякина (далее Фонд), СХ, ОРАВ работали над выполнением монументально-декоративных росписей в рамках социального проекта «Давай раскрасим этот мир!» [5]. В 2023 г. проекты факультета были поддержаны администрациями Омской области, Омска и грантом Президента Российской Федерации на развитие гражданского общества, предоставленным Фондом президентских грантов.

В 2023 г. студентами ОмГПУ, ОМПК и ОККиИ были выполнены росписи на бетонных ограждениях по улице Маршала Жукова и бульвару Победы г. Омска площадью более 160 м<sup>2</sup> (ил. 1), на фасадах Областной детской клинической больницы (ОДКБ) и Городской детской клинической больницы (ГДКБ) № 3 площадью около 100 м<sup>2</sup> (ил. 2). Был оформлен переход из стационара в поликлинику восьмью декоративными панно, расписан интерьер детской комнаты ГДКБ № 2 им. В. П. Бисяриной площадью более 50 м<sup>2</sup> (ил. 4). В общей сложности было привлечено более 40 студентов, 6 преподавателей и 3 стрит-арт художника. Также по эскизам студентов способом интерьерной печати на самоклеящейся основе была оформлена регистратура поликлиники площадью около 14 м<sup>2</sup>, выполнена роспись нашими партнерами в интерьере ГДКБ № 3 площадью около 7 м<sup>2</sup> с использованием современных технологий (ил. 3).

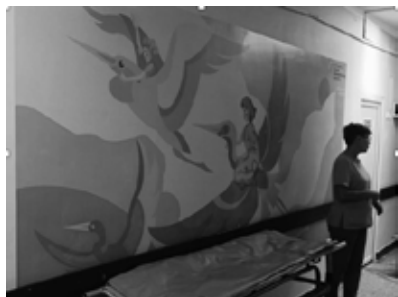
Роспись бетонного ограждения на улице Маршала Жукова была выполнена по просьбе администрации Центрального округа г. Омска в очень короткие сроки к 22 июня 2023 г. Бетонное ограждение представляло собой поверхность, разрисованную муарами неорганизованными уличными «художниками». Очень сжатые сроки выполнения (5 дней) и рельефность бетонных плит повлияли на разработку эскиза росписи. К росписи на волонтерских началах были привлечены второкурсники факультета искусств ОмГПУ, ОККиИ и ОМПК. Студенты, профессио-



Ил. 1. Работа над росписью бетонного ограждения, ул. Маршала Жукова. 2023



Ил. 2. Работа над росписью фасада ГДКБ № 3. 2023.



Ил. 3. Роспись в интерьере ГДКБ № 3



Ил. 4. Роспись интерьера детской комнаты ГДКБ № 2 им. В. П. Бисяриной

нальная направленность которых не связана с МДИ, получили хороший опыт работы и были готовы к другим объектам.

Здесь проявилась педагогическая цель такой работы: она заключается не только в формировании у обучающихся практических навыков в условиях реальной работы, но и в воспитании у них адекватного реагирования на различные высказывания случайных прохожих. Во время нанесения студентами грунтовки при подготовке стены к росписи некоторые жители позволяли себе негативные высказывания в их адрес, принимая за вандалов. Требовалось постоянно объяснять рабочие действия. На других этапах работы реакция сменилась на прямо противоположную: при непосредственном выполнении росписи помощь предлагали люди разных возрастов. Прохожие просили разрешения покрасить участок стены. Такой вид погружения в среду дает положительный опыт для работы в нестандартных обстоятельствах, основания для рефлексии, позволяет студентам приложить освоенные компетенции из учебного контекста психолого-педагогических и художественных дисциплин к реальной профессиональной ситуации.

Следующим волонтерским проектом стала работа в рамках учебно-производственной практики, проходившая во второй половине августа 2023 г. Студенты 3 курса МДИ ОмГПУ и 3 курса ОККиИ (специализация «Театрально-декорационная живопись») выполнили роспись на фасаде одного из корпусов ГДКБ № 3. Курировали работу декан факультета искусств ОмГПУ А. И. Сухарев и педагог ОККиИ С. А. Сердюк. Студенты впервые для себя переносили эскиз (автор Сыркина М.) с помощью проектора на стену высотой 4 метра. Подготовка колеров красок в больших объемах, работа на кирпичной стене, колористическая доводка росписи — все это хорошая реальная практическая работа. Роспись была выполнена в течение четырех дней.

Еще один творческий десант добровольцев был организован по просьбе жителей дома № 5 по ул. Малунцева и депутата Городского совета этого округа. Стена гаражей выходила на детскую площадку и не имела эстетичного вида. Из предоставленных 6 вариантов жители дома утвердили один эскиз (автор Крахмальная А.). Эту роспись студенты 3 курса МДИ выполнили полностью самостоятельно в течение шести дней. Уже шел сентябрь, и студентам удавалось работать только после учебы, также на добровольческих началах.

Во время учебных занятий разрабатывался и эскиз для колоннады ОДКБ. В рамках фестиваля «Омский Стрит-Арт 2023» на стене была выполнена роспись по мотивам сказок А. С. Пушкина стрит-арт-художником под творческим псевдонимом Андрей Север. Для росписи колоннады в процессе онлайн-голосования был выбран эскиз студентки 3 курса МДИ Криворот К. В работе над этим объектом студентам ОмГПУ помогали студенты ОККиИ. Расписывали стену в конце сентября, коррективы в график работы вносили погодные условия. Эта работа студентами МДИ была выполнена в рамках дисциплины ОПМ и волонтерской работы студентов колледжа.

В теплом октябре 2023 г. были расписаны 9 плит ограждения на бульваре Победы. Тематику росписи предложил декан факультета А. И. Сухарев «Боевые награды Родины», эскизы выполнила Сыркина М. На центральной плите были изображены флаги Советского Союза и России, и надпись. С левой стороны на фоне орденов лент — боевые награды СССР (Орден Отечественной войны, Орден Славы и др.), а с правой — современные боевые награды (Орден Мужества, медаль Суворова и др.). Данная работа имеет не только эстетическое, но и воспитательное значение, показывает связь поколений: некоторые награды времен СССР вручают нашим воинам и сейчас. Например, медаль «За отвагу». Свою лепту в выполнение росписи внесли и добровольцы 1 курса факультета искусств ОмГПУ. На этой росписи в рамках дисциплины ОПМ студенты-монументалисты впервые получили интересный опыт работы с краской из баллончиков.

В апреле 2023 г. студентка 5 курса МДИ Подвальных Д. для темы своей будущей выпускной квалификационной работы выбрала роспись

в интерьере детской комнаты ГДКБ № 2. В сентябре на занятиях по проектированию под руководством проф. Е. Д. Дорохова был подготовлен эскиз-картон, подобрана цветовая палитра. По просьбе коллектива врачей больницы работа была завершена к середине ноября. Сократить сроки удалось при активной помощи студентов 4 курса специальности МДИ. Эту роспись тоже по праву можно считать воплощенной в рамках волонтерской деятельности.

Для стены регистратуры этой же больницы студенты-дизайнеры 3 курса ОмГПУ на добровольных началах разработали эскизы. Утвержденный коллективом больницы вариант был реализован с помощью интерьерной печати на пленке. Эскиз, нарисованный красками на бумаге, дорабатывался на компьютере в соответствии с техническими требованиями печати. Для будущих дизайнеров это был первый такой опыт.

Не менее интересные навыки студенты-монументалисты получили в совместной работе с нашими партнерами. В интерьере ГДКБ № 3 с помощью промышленного принтера была исполнена роспись по эскизу Криворот К. Это был уникальный опыт работы. На факультете впервые расписывание стены было проведено не студентами, а машиной. Основная задача для студента — цветокорректировка на компьютере эскиза для печати.

После осуществления всех проектов 2023 г. факультет совместно с партнерами из Фонда организовали собрание участников этой большой работы. В актовом зале ОмГПУ были приглашены студенты и преподаватели факультета, колледжей, представители ректората ОмГПУ, Министерства по делам молодежи, физической культуры и спорта Омской области, администрации города Омска и Центрального округа, представители депутатского корпуса города. Были подведены итоги сотрудничества, студентам и педагогам вручены Почетные грамоты, благодарственные письма и ценные подарки.

Как показала практика, работа над социальными проектами является эффективным инструментом развития профессиональных компетенций студентов и средством решения учебных, творческих и воспитательных задач. Процесс выполнения социального заказа в рамках учебного процесса всегда носит междисциплинарный характер. Он позволяет перенести известные студентам способы работы и освоить новые компетенции в реальных творческих обстоятельствах [6]. Практико-ориентированные технологии обучения в учебном процессе инвариантны, различаются они степенью охвата компонентов образовательной системы. Описание специфики этих концепций представлено в научных трудах Ю. П. Ветрова [1], Т. А. Дмитриенко [3] и др.

Очень разноплановая работа 2023 г. мобилизовала студентов на самостоятельный поиск специфических методов проектирования, выполнения учебно-творческих задач, а педагогов — на определение пути интеграции образовательного процесса и волонтерского творчества в социальных



проектах. При их реализации педагог организует профессиональную деятельность студента, приобретает функцию фасилитатора. В дальнейшем такая практика может служить основой формирования функциональной грамотности, элементы которой сегодня активно конструируют педагоги.

В деле интеграции следует находить решение проблем, относящихся к организационным вопросам, нормативно-техническим документам, экономическим составляющим и др. Следует обеспечить условия для профессиональной мобильности профессорско-преподавательского состава факультета, рассмотреть возможность заключения долгосрочных договоров с партнерскими организациями по выполнению социальных проектов, в том числе в плане работы с грантами [4]. Важным фактором адаптации к меняющимся условиям обучения является вовлеченность студентов в добровольческие движения. Формирование новой модели профессиональной подготовки позволит преодолеть отставание качества освоения образовательной программы выпускниками от реальных требований времени и рынка труда.

#### Литература

1. *Ветров, Ю. П.* Практико-ориентированный подход / Ю. П. Ветров, Н. П. Клушина // Высшее образование в России. — Москва: МГУП, 2002. — № 6. — С. 43–46.
2. *Габдрахманова, Р. А.* Волонтерская деятельность в России и за рубежом / Р. А. Габдрахманова // Вестник КазГЭУ. — Казань: КазГЭУ. — 2012. — № 4 (15). — С. 119–131.
3. *Дмитренко, Т. А.* Профессионально-ориентированные технологии обучения: монография / Т. А. Дмитренко. — Москва: Прометей, 2003. — 327 с.
4. *Сухарев, А. И.* Практико-ориентированное обучение в системе художественного образования (из опыта работы кафедры ДМиДИ ОмГПУ) / А. И. Сухарев, Г. А. Ланщикова // Вестник ОмГПУ. Гуманитарные исследования. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 2021. — № 2 (31). — С. 192–199. — URL: [https://omsk.edu/volume/2021-2-31/vestnik\\_2\\_31\\_2021\\_192-199.pdf](https://omsk.edu/volume/2021-2-31/vestnik_2_31_2021_192-199.pdf) (дата обращения: 26.01.2024).
5. *Сухарев А. И.* Самостоятельная работа студентов в практико-ориентированной модели обучения / А. И. Сухарев, Г. А. Ланщикова, Т. Ю. Позднякова // Современные наукоемкие технологии. — 2023. — № 2. — С. 179–184. — URL: <https://top-technologies.ru/ru/article/view?id=39542> (дата обращения: 02.11.2023).
6. *ФГОС ВО* — специалитет по специальности 54.05.01 Монументально-декоративное искусство: утв. и введ. в действие Приказом Министерства науки и высшего образования РФ от 13 августа 2020 г. N 1009. Ред. с изм. N 1456 от 26.11.2020. Регистр. № 59576. — Москва: Система Гарант, 2020. — 12 с. — URL: <http://fgosvo.ru/fgosvo/153/150/26> (дата обращения: 27.09.2023).

УДК 75.01:7.05:7.01:378.147

**А. В. Литвинова**

Санкт-Петербург, Россия

Высшая школа технологии и энергетики

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

## **СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН СТУДЕНТАМ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА И МЕДИАТЕХНОГИЙ**

*В статье рассматриваются специфические особенности методики преподавания художественных дисциплин будущим дизайнерам. Система преподавания данных дисциплин основана на конкретных исторических примерах работ известных авторов. Специфика преподавания данных творческих дисциплин заключается в повышенном внимании к конструктивной и образной составляющим выполняемых работ. В процессе обучения преподаются инженерная графика и технический рисунок, имеющие большое значение в профессиональной подготовке дизайнеров. Эти дисциплины помогают дизайнерам создавать проекты, которые легко интерпретировать и внедрять в реальное производство.*

**Ключевые слова:** художественные дисциплины, специфика преподавания, характерные примеры, образовательный процесс, профессиональная подготовка

**Alexandra V. Litvinova**

Saint Petersburg, Russia

Higher School of Technology and Energy

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **THE SPECIFICS OF TEACHING ART DISCIPLINES TO STUDENTS OF DESIGN AND MEDIA TECHNOLOGIES**

*This article discusses the specific features of the methodology of teaching art disciplines to future designers. The system of teaching these disciplines is based on concrete historical examples of works by famous authors. The specificity of teaching these creative disciplines lies in the increased attention to the constructive and imaginative components of the work performed. In the course of training, engineering graphics and technical drawing are also taught, which are of great importance in the professional training of designers. These disciplines help designers create projects that are easy to interpret and implement in real production.*

**Keywords:** artistic disciplines, specifics of teaching, characteristic examples, educational process, professional training

В современном промышленном производстве роль промышленного дизайна постоянно растет. Хороший дизайн становится все более важным компонентом успешного продукта. Поэтому с целью обеспечения качественной подготовки специалистов в области промышленного дизайна, особое внимание уделяется специфическим методам преподавания художественных дисциплин студентам данного направления.

Кафедра Дизайна и Медиатехнологий (ДиМТ) Высшей школы технологий и энергетики Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) готовит студентов по профилю «Промышленный дизайн». В рамках учебного процесса студентам-дизайнерам кафедры ДиМТ преподают следующие художественные дисциплины: рисунок, живопись, композицию (пропедевтика), пластическое моделирование (основы скульптурной и макетной технологии), технический рисунок и инженерную графику.

Преподавание художественных дисциплин имеет свои особенности, которые зависят от конкретной специализации и уровня образования. Вот несколько общих принципов, которые могут быть применимы к преподаванию художественных дисциплин:

#### *1. Индивидуализация обучения*

Учащиеся имеют различные темпы обучения, стили восприятия и уровни навыков. Преподаватели художественных дисциплин должны стремиться к индивидуализации обучения, предоставляя студентам возможность развивать свои сильные стороны и преодолевать слабые.

#### *2. Практический опыт*

Важная часть обучения в области искусств — это практическое применение знаний. Студенты должны иметь возможность не только учиться теоретическим аспектам предмета, но и применять их на практике через творческие проекты, рисунки, скульптуры, музыкальные композиции и т. д.

#### *3. Стимулирование творческого мышления*

Преподавание художественных дисциплин часто направлено на развитие творческого мышления. Преподаватели должны создавать среду, способствующую вдохновению и стимулированию творческой активности студентов.

#### *4. Интерактивные методы обучения*

Использование интерактивных методов обучения, таких как обсуждения, демонстрации, мастер-классы и коллективные проекты, может эффективно поддерживать обучение в области искусств.

#### *5. Критическое мышление*

Студенты должны развивать критическое мышление, способность анализа и оценки искусства. Обсуждение и критика произведений, а также анализ стилей и течений, помогают студентам формировать свое собственное видение искусства.

#### *6. Использование технологий*

Интеграция современных технологий может обогатить процесс обучения; она может включать использование графических программ,

мультимедийных ресурсов, виртуальной реальности и других инструментов.

#### *7. Поддержка творческой самостоятельности*

Студентам следует предоставлять возможность самостоятельного творчества. Преподаватели могут стать наставниками, которые направляют, поддерживают и вдохновляют, но при этом оставляют пространство для индивидуального творчества.

#### *8. Развитие эстетического восприятия*

Преподавание художественных дисциплин также направлено на развитие эстетического восприятия студентов. Оно включает в себя обучение анализу красоты и выражения через искусство.

#### *9. Междисциплинарный подход*

Связывание учебных программ с другими дисциплинами может обогатить понимание искусства и его роли в обществе.

Каждый преподаватель может разрабатывать свой уникальный метод преподавания в соответствии с конкретными условиями, потребностями студентов и характером преподаваемого искусства.

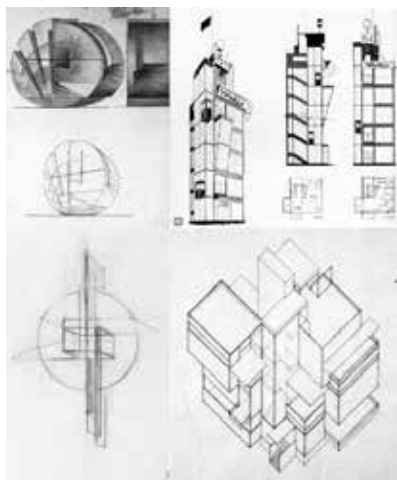
Рассмотрим более подробно специфику преподавания творческих дисциплин на кафедре ДиМТ.

Рисунок — изображение различных объектов и предметов на бумаге с помощью графитного карандаша. Задания студентам даются различной степени сложности (от натюрмортов из геометрических тел до изображения гипсовых моделей головы и фигуры человека). В процессе выполнения данных заданий преподаватель акцентирует внимание студентов на передаче конструкции и образа изображаемых моделей. Менее всего от студентов требуется передача фотографической точности натуры. Примером такого подхода к рисунку может явиться творчество художников конструктивистов 1920-х гг. (В. Е. Татлин, Л. М. Лисицкий, А. М. Родченко, Я. Г. Чернихов и др.) (ил. 1).

Живопись — изображение различных моделей и сюжетов с помощью графики и цвета. Основные требования к выполнению заданий по живописи, как с натуры, так и по воображению — эта передача цветопигментного образного решения, в отличие от академической живописи, где основной задачей является достижение максимального портретного сходства. Примеры такого подхода к решению живописных задач также демонстрируются студентам-дизайнерам. Это Н. К. Рерих, М. А. Врубель, А. И. Куинджи, И. И. Машков, А. А. Дейнека, К. С. Петров-Водкин, Анри Матисс и др. [1, 2] (ил. 2, 3).

Преподавание живописи в контексте промышленного дизайна может иметь свои особенности, учитывая специфику этой области. Вот несколько аспектов, которые могут быть важными при преподавании живописи студентам промышленного дизайна:

1. Ориентация на функциональность: промышленные дизайнеры часто работают над созданием продуктов, которые не только красивы,



Ил. 1. Рисунки и наброски художников-конструктивистов



Ил. 2. Анри Матисс. Портрет

но и функциональны. Преподавание живописи может быть направлено на развитие навыков, которые позволяют студентам воплощать свои идеи в реальные, работоспособные продукты.

2. Исследование материалов и техник: преподавание живописи в промышленном дизайне также может включать изучение различных материалов и техник, которые могут быть применены в промышленном контексте. Это может включать в себя знакомство с новыми материалами, технологиями печати и другими инновационными методами.

3. Визуализация и коммуникация: живопись может быть средством для эффективной визуализации и коммуникации идей. Преподавание живописи включает в себя развитие навыков создания наглядных и креативных изображений, которые могут помочь студентам лучше представлять свои дизайнерские концепции другим членам команды или заказчикам.

Общая цель — обеспечить студентов не только навыками живописи, но и способностью успешно интегрировать эти навыки в процесс промышленного дизайна.

В работах по рисунку и живописи студентам необходимо уделять особое внимание образному и конструктивному решению изображаемой модели

Композиция (пропедевтика) — комплекс упражнений и заданий по компоновке конкретного пятна в определенном поле, либо его частей в единое целое [3]. Законы композиции распространяются на все виды изобразительных и неизобразительных искусств. Наиболее характерным примером формальной композиции можно считать любое музыкальное



Ил. 3. П. Н. Филонов. Колхозник

произведение. Автор-композитор манипулирует всего семью нотами, создавая из них бесчисленное количество музыкальных вариаций.

При обучении студентов-дизайнеров профессиональным навыкам композиция как искусство и наука одновременно выходит на первый план. Дизайнерская композиция заключается в умении выбрать главное в отличие от второстепенного и подчинить взаиморасположение отдельных частей общему целому. При выполнении конкретных заданий по композиции (от простых к сложным) очень важно демонстрировать студентам примеры исторически сложившихся удачных композиционных решений (ил. 4). На старших курсах законы композиции используются при конкретном проектировании и графическом изображении проектных идей.

Пластическое моделирование (основы скульптурной и макетной технологии) — изучение основных законов скульптурной пластики и приемов поискового и имитационного макетирования (ил. 5–7).

При выполнении заданий по данной дисциплине (работа над барельефом автопортрета из скульптурного пластилина) особое внимание студентов обращается на задачу создания образа, а не достижения фотографического портретного сходства. Такое задание дается именно потому, что барельеф в отличие от полной скульптуры является условным изображением. При работе над другими заданиями: макетирование и моделирование, проектируемых изделий также особое внимание уделяется передаче образного решения. Макетирование проводится с использованием различных материалов (пластилин, пенопласт, картон, бумага и т. д.)



Ил. 4. К. С. Малевич. Формальные композиции



Ил. 5. Барельеф. Студенческая работа

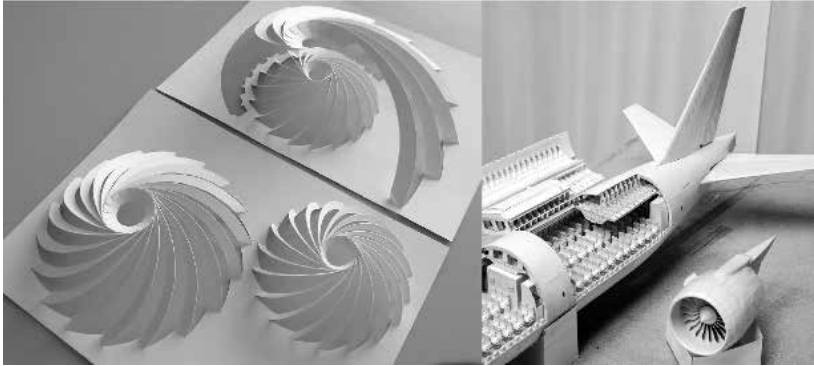


Ил. 6. Античный барельеф

Преподавание пластического моделирования промышленным дизайнерам является важной частью обучения, направленного на развитие навыков создания трехмерных форм и прототипов. Вот несколько ключевых аспектов, которые могут быть учтены при организации процесса преподавания пластического моделирования у промышленных дизайнеров:

1. Основы формы и композиции:

– Объяснение базовых принципов формы, пропорций, линий и объема.



Ил. 7. Бумажные поисковые макеты

- Разработка занятий, фокусирующихся на создании простых геометрических форм и их сочетании для формирования сложных структур.
- 2. Использование различных материалов:
  - Обучение студентов работе с разными материалами для моделирования, такими, как глина, пластилин, картон, пенопласт и другие.

3. Эргономика и функциональность:

- Специфика промышленного дизайна заключается не только в эстетике, но и в удобстве использования продукта.
- Объяснение важности эргономики и функциональности в дизайне.

Задания должны включать в себя создание моделей, учитывающих удобство использования и взаимодействия с пользователем.

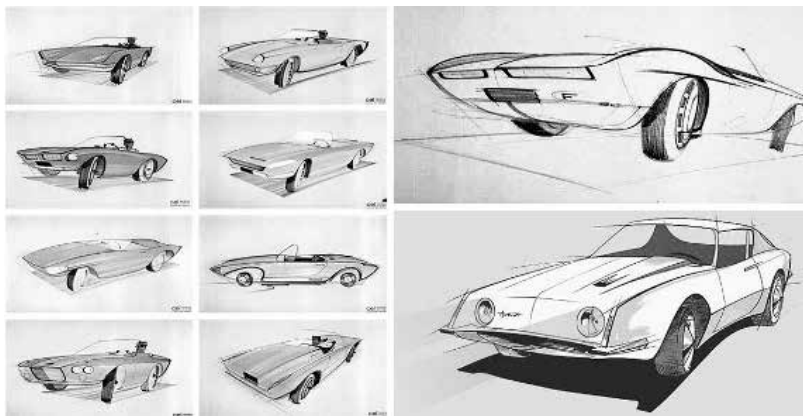
Эффективное преподавание пластического моделирования требует баланса между теорией и практикой, а также интеграции современных технологий и тенденций в области промышленного дизайна.

Технический рисунок — условное название дисциплины, изучающей законы построения формы различных инструментов, приспособлений и механизмов. Данная дисциплина помогает студентам-дизайнерам вырабатывать навыки и повышать профессиональный уровень изображения технических объектов в процессе проектирования. В качестве примеров необходимо использовать эскизы и наброски профессиональных дизайнеров. Высокое качество представляемых заказчику эскизов и набросков зачастую гарантирует дальнейшее успешное продвижение проектной работы.

Технические приемы дизайнерского эскизирования преподаются студентам на основе изучения работ известных классических и современных дизайнеров (Раймонд Лоуи [4], Якоб Йенсен, Джонатан Айв, Диитер Рамс и т. д.) (ил. 8).

Данный предмет подводит студентов к изучению законов и стандартов машиностроительного черчения в дисциплине Инженерная графика.





Ил. 8. Раймонд Лоуи. Эскизы

При выполнении более сложных проектных заданий на старших курсах все вышеперечисленные дисциплины способствуют выполнению заданий с высоким качеством.

Преподавание технического рисунка промышленным дизайнерам обычно ориентировано на развитие навыков, необходимых для создания точных и понятных чертежей, которые могут быть использованы в процессе проектирования продуктов. Вот несколько аспектов, которые могут быть включены в специфику преподавания:

*1. Основы графического языка:*

– Знакомство с основными видами линий, штрихов, символов и иных элементов, используемых в технических чертежах.

*2. Геометрические принципы:*

– Обучение промышленной геометрии и принципам создания точных измерений. Применение геометрических конструкций при создании чертежей.

*3. Навыки работы с инструментами:*

– Обучение использованию традиционных инструментов (линейка, угольник, компас) и современных технических инструментов (графические планшеты, программы для рисования и моделирования).

*4. Проектная деятельность:*

– Интеграция технического рисунка в проектную деятельность.  
 – Создание чертежей для реальных проектов, с учетом функциональных и эстетических аспектов.

*5. Коммуникация через рисунок:*

– Учение созданию чертежей, которые могут быть поняты и интерпретированы другими специалистами, такими как инженеры, производственные рабочие и другие участники процесса.

Преподавание технического рисунка промышленным дизайнерам должно стремиться к балансу между традиционными методами и использованием современных технологий для того, чтобы обеспечить студентам необходимые навыки для успешного профессионального развития в области промышленного дизайна.

Все вышеперечисленные творческие дисциплины имеют специфику преподавания студентам-дизайнерам, отличающуюся от методики преподавания академических творческих дисциплин. Это делается с целью наибольшей эффективностью использования полученных знаний для профессионального образования студентов-дизайнеров. Методика преподавания основана также на использовании опыта профессиональных дизайнеров предыдущих поколений.

Специфика преподавания художественных дисциплин студентам состоит в необходимости объединения технических знаний и визуального мышления. Студентам предоставляется возможность приобрести навыки работы с цифровыми и традиционными средствами художественного творчества, углубить свои знания об истории и теории дизайна, а также проводить практические занятия с использованием современных программных инструментов.

Таким образом, специфика преподавания художественных дисциплин заключается в развитии креативности, использовании современных методов и инструментов дизайна, а также глубоком изучении и понимании истории и теории этого искусства. Такая подготовка позволяет студентам стать успешными профессионалами в области промышленного дизайна и вносить свой вклад в индустрию.

#### Литература

1. *Великие художники*. — Москва: Комсомольская правда, 2010. — Том 45: Матисс. — 48 с.: ил.
2. *Волкова, П. Д.* Мост через Бездну. Импрессионисты и XX век / П. Д. Волкова. — Москва: АСТ, 2021. — 224 с.
3. *Стрепетов, А. Н.* Пропедевтика / А. Н. Стрепетов; ВШТЭ. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — 70 с.
4. *Дунаев, М.* Раймонд Лоуи и «вечный дизайн» // Artifex.ru: [сайт]. — Дизайн. — 2021. — Вып. 78. — URL: <https://artifex.ru/дизайн/раймонд-лоуи-вечный-дизайн/?ysclid=lp1ggohk9423849646> (дата обращения: 01.11.2023).

## **КОГНИТИВНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА «ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА»**

*Особенности восприятия информации поколения digital natives побуждают к изменению способов передачи информации. Использование когнитивных методов в образовательном процессе улучшает дифференциацию информации и восполняет дефицит эмпатии и системности, характерные для современной молодежи.*

**Ключевые слова:** когнитивные образовательные методы, история дизайна, цифровое поколение, ценности, творчество, рефлексия

**Vera N. Istomina**

Krasnoyarsk, Russia

Siberian Federal University Institute of Architecture and Design

## **COGNITIVE EDUCATIONAL METHODS OF THE LECTURE COURSE «HISTORY OF DESIGN»**

*The peculiarities of information perception of the digital native's generation encourage changes in the methods of transmitting information. The use of cognitive methods in the educational process improves the differentiation of information and compensates for the deficits of empathy and consistency characteristic of modern youth.*

**Keywords:** cognitive educational methods, history of design, digital generation, values, creativity, reflection

Развитие информационных технологий изменило не только способ получения, хранения и передачи информации, но и субъекта ее использования.

При общей открытости и готовности к обучению нет привычки к освоению большого объема теоретической информации. Студенты поколения Z характеризуются клиповостью мышления, то есть восприятием информации через короткие послания. Зачастую эти послания выдернуты из контекста и не складываются в систему познаний, ориентированную на креативную деятельность. Среди студентов распространено мнение, что все уже придумано и им ничего больше не остается как заимствовать уже готовые наработки, что снижает мотивацию и интерес к профессии.

Заинтересовать студента, а тем более удержать его внимание в течение полуторачасовой лекции становится сложно в силу его физической

неподготовленности и слабой мотивации. Зачем запоминать информацию, которую с легкостью можно добыть из сети в любой момент?

Исходя из ценностных ориентиров (высокая цифровая грамотность, свобода выбора, саморазвитие), можно сделать вывод, что поколение склонно получать образование скорее в дистанционном формате, нежели в очном. Вышеперечисленные характеристики побуждают трансформировать роль педагога из «транслятора» в «навигатора».

Имеет смысл заметить, что теряют актуальность такие методы самостоятельной работы, как реферат и доклад. В целом вызывает опасение неспособность дифференцировать информацию, полученную из разных источников. Также в процессе проведения устного экзамена можно заметить, что вербальная и визуальная информация не коррелируется. То есть, словесное описание того или иного объекта не соответствуют визуальному образу.

В ниже описываемом курсе «История дизайна» была сделана ставка на когнитивные методы обучения. Методики когнитивного обучения направлены на развитие всей совокупности умственных способностей и стратегий: обучаемость, интеллект и креативность. Отличительной особенностью обучения является то, что ведущая роль отводится сенсорно-перцептивным и эмоционально-интуитивным способам приобретения знаний. Педагог создает условия, ведет к появлению запланированного или спонтанного озарения, инсайта.

Задачами формирования курса ставились:

- побуждение студентов интеллектуально реагировать на транслируемую информацию;
- выведение получаемой информации на уровень осознания;
- обучение корректному формулированию запроса, дифференцированию и структурированию информации.

Используемый метод можно интерпретировать, как метод графолингвистической ретроспекции (ГЛР). Основная линия когнитивного развития при работе с данным методом заключается в формировании цикла «язык — образ — язык»: соединение невербального (в данном случае преимущественно аудиовизуального творческого процесса) с вербальным, интегрирующее в результате в целостное системное знание.

Алгоритм работы методом ГЛР включает следующие этапы:

1. Организационно-подготовительный.
2. Информационно-дидактический.
3. Творческий.
4. Рефлексивный [1, с. 49].

В курсе «История дизайна» данный алгоритм был последовательно применен.

Программа курса, рассчитанного на 36 академических часов, включает исторический период с середины XIX в. до середины XX в. В свою очередь этот материал был разделен на четыре раздела: «Модерн», «Пионеры

дизайнерского образования», «Период между первой и второй мировыми войнами (1919–1938 гг.)», «Послевоенный период».

В каждом разделе применялся следующий порядок организации учебного процесса:

1. На первой лекции раздела происходило *введение в тему*, краткое описание исторического периода, формулирование цели изучения, заполнение сравнительной таблицы как способ ее достижения.

2. Следующий, *информационно-дидактический этап*, в процессе которого студенты из аудиовизуального ряда, предложенного лектором, фиксировали информацию, необходимую для сравнения. По сути, студенты осуществляли процесс аудирования — одновременно слухового и смыслового восприятия информации. Необходимость найти ответ на заданные вопросы позволяет удерживать внимание студентов в течение относительно длительного промежутка времени. Происходит совместная работа над информацией. Главным условием является использование собственной терминологии, пусть даже не существующей в языковой практике. Ответы должны исключить, насколько это возможно, списывание или копирование.

3. *Этап подключения эмпатии обучающегося*. В сравнительных таблицах есть пункты, связанные с приведением примера, объекта дизайна, наиболее интересных для обучающегося. Это условие помогает подключить его эмоции. Объектов может быть несколько, но не более трех. В идеале можно изобразить их графически. Техника и способ предоставления не ограничиваются: можно вклеить; для студентов, выполняющих работу в цифровом формате, можно просто вставить изображение.

4. *Этап контроля*. Перед завершающим раздел рефлексивным этапом желательно проверить таблицы студентов. Условие в очном варианте занятий не обязательное, но крайне желательное. Эта дополнительная мера дает возможность получить обратную связь от студентов-интровертов.

5. *Рефлексивный этап*. По итогу двух предыдущих этапов работы должен последовать вывод, который после дискуссии в аудитории должен оформиться в письменной форме.

В процессе дискуссии активизируется память, развивается ассоциативное, логическое, творческое мышление, комбинаторные способности — структурируются символические изображения и переводятся вновь в логичную вербальную форму. Результат данного этапа должен быть представлен индивидуально каждым студентом в письменном виде. По форме изложения ограничений не выставляется, однако цели, обозначенные на первом этапе, должны быть достигнуты. Ответы, полученные на обозначенные задачи, и будут критерием для оценки работы студента.

### **Структура курса**

1. В разделе, посвящённом периоду модерна, сравниваются особенности стиля, характерные для его культурного освоения в тех или иных

странах. Сравнение осуществляется путем описания формообразования и колористики выбранного студентом объекта на основе своих предпочтений.

2. Выводом по разделу служат сходство и различия, характерные стилю в разных странах. Также студентам предлагается порассуждать на тему, что в современном дизайне тем или иным образом было заложено в данном историческом периоде.

3. В разделе, посвященном зарождению профессионального дизайнерского образования, на примере школ ВХУТЕМАС и Баухауз предлагается сравнить причины возникновения и структуры образования.

4. В разделе, посвященном периоду между Первой и Второй мировыми войнами, предлагается сравнить стили, появившиеся и параллельно развивающиеся в тот исторический период: конструктивизм, неопластицизм, ар-деко и модернизм. Свообразным выводом на заданную тему является эссе на тему «Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств, проводимая в Париже в 1925 году». Используя распространённый в когнитивистике метод эмпатии, предлагается представить себя на месте посетителя данной выставки и сравнить представленные на выставке объекты, ответить на вопрос: «Можно ли их сравнить?» (то есть попытаться сравнить не сравнимое друг с другом).

5. В блоке, посвященном дизайну послевоенного периода, сравнивается дизайн разных стран, характерный для периода середины XX в. Выводом, как и в первом разделе, служит сравнение направления, стремящегося к интернациональности, но имеющего в своем выражении национальные черты.

В формате контрольной итоговой работы предлагается выполнить анализ предложенного интерьера. Работа выполняется в свободной текстовой форме. Задаются лишь параметры ответа, а именно: нужно описать: к какой стилистике относятся данный интерьер в целом и его отдельные составляющие в частности; какие предметы из курса истории дизайна присутствуют в интерьере, а что выдает в нем нововед.

### **Положительные результаты внедрения когнитивных образовательных методов в курс истории дизайна**

1. Студенты получают в свою собственность таблицы, в которых компактным образом собрана вся информация по курсу истории дизайна. Пользуясь комбинаторным методом, по ним можно быстро найти короткий ответ на любой поставленный вопрос курса. Либо с опорой на выверенные факты правильно сформулировать запрос в поисковике при необходимости более углубленного изучения предмета.

2. Данный метод позволяет получать знания в очной, дистанционной либо смешанной форме обучения, что оказалось крайне актуально в современном турбулентном мире.

3. К положительным эффектам стоит отнести постоянную обратную связь с обучающимися, которая благоприятно влияет на корректирование структуры лекционного курса, что отражается на динамике качества контрольных и проверочных работ из года в год.

4. Учащиеся накапливают опыт оперирования понятиями. Расширяется, углубляется, уточняется, осознается значение этих понятий в соответствии с учебными целями и задачами; совершенствуется, делается более осмысленным язык изложения усвоенной информации.

Спонтанно достигнутым результатом в этом году стало использование исторических стилей при решении проектных задач на архитектурно-дизайнерском проектировании. Стоит отметить обоснованный выбор концепции студентами. Направление коррелирует с архитектурой здания, а способ организации и оформления пространства опирается на характерные черты исторических стилей.

#### Литература

1. *Ахметова, Л. В.* Методы когнитивного обучения / Л. В. Ахметова // Вестник ТГПУ. — 2009. — № 7 (85). — С. 48–52.
2. *Звонов, П. А.* Цифровое поколение и его особенности / П. А. Звонов // Вестник магистратуры. — 2018. — № 12–4 (87). — С. 79–81.
3. *Зинурова, Р. И.* Формирование «Сетевого сознания» поколения Z в виртуальном пространстве / Р. И. Зинурова // Управление устойчивым развитием. — 2021. — № 4 (35). — С. 48–53.
4. *Зинурова, Р. И.* Социальные практики и социально-психологические характеристики поколения Z (по результатам фокус-группового исследования) / Р. И. Зинурова, Т. Н. Никитина, Л. З. Фатхуллина // Вестник Томского государственного университета. — 2022. — № 476. — С. 146–158.
5. *Московцева, Е. А.* Информационно-когнитивные технологии, применяемые в учебном процессе / Е. А. Московцева, А. В. Горленко // Проектирование. Опыт. Результат. — 2023. — № 1. — С. 53–55.
6. *Новикова, А. А.* Исследование влияния современных образовательных технологий на формирование когнитивной компетенции обучающихся / А. А. Новикова // Science for education today. — 2023. — Том 13, № 2. — С. 57–75.
7. *Сериков, В. С.* Графическая абстракция, когнитивная нагрузка и моделирование как совокупность образовательных предметов / В. С. Сериков // Балтийский гуманитарный журнал. — 2020. — № 4 (33). — С. 156–158.

УДК 378.147: [747.012.1:72.012]

**Ю. Н. Ветрова**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**И. Л. Зорина**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **ПРОБЛЕМА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ СВЯЗЕЙ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН**

*Статья рассматривает связь программ преподавания конструктивно-аналитического рисунка, объемно-пространственной композиции, архитектурной колористики с программой преподавания проектирования средовых объектов в Институте дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПД). Каждое из заданий сопутствующих дисциплин помогает в решении задач курса проектирования. Конструктивный рисунок формирует пространственное мышление, композиция анализирует возможности организации движения в пространстве.*

**Ключевые слова:** движение в пространстве, дизайн средовых объектов, формообразование, фронтальная композиция, типы пространственной композиции

**Yulia N. Vetrova**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Irena L. Zorina**

Saint Petersburg, Russia  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **THE PROBLEM OF INTERDISCIPLINARY LINKS OF TEACHING DESIGN AND CREATIVE DISCIPLINES**

*The problem of interdisciplinary connections of teaching programs of constructive-analytical drawing, volume-spatial propaedeutics, architectural coloristics and design at the Institute of Spatial Environment Design of St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. Constructive-analytical drawing as a foundation of spatial thinking. Ways of organizing volume, surface and space in the basis of teaching volumetric and spatial composition. Architectural coloristics means of organization of urban environment.*



**Keywords:** movement in space, design of environmental objects, shaping, frontal composition, types of spatial composition

Роль дизайнера городской среды выросла в последние десятилетия. Это связано с быстрым ростом территории городов и ростом численности населения в мире. До середины XX в. большая часть населения проживала в традиционной сельской среде и в небольших городах, в комфортной традиционной среде обитания, которая складывалась столетиями. Среда современного города со стандартной застройкой агрессивна для человека, современный дизайн среды должен создавать удобное, эстетически продуманное, интересное и современное пространство для жизнедеятельности. Во всем мире создаются новые рекреационные пространства, которые становятся точками притяжения в пространстве мегаполисов.

Основная профилирующая дисциплина в подготовке специалистов средового дизайна — проектирование комфортной архитектурной среды городских пространств и объектов, включенных в это пространство. Это проектирование общественных пространств, связанных с разными сферами жизнедеятельности человека. Это может быть жилое пространство, спортивное, развлекательное, образовательное — все, что представляет собой среду обитания человека. Сферой деятельности дизайнера среды являются и экстерьерные, и интерьерные пространства.

При проектировании общественных и частных интерьерных пространств требуется учитывать функциональные особенности интерьера каждого типа. Кроме этого, дизайнер может заниматься проектированием малых архитектурных форм в городском пространстве, например, это могут быть павильоны, рекламные конструкции, площадки для отдыха и другие формы, делающие городскую среду более удобной для жизни людей.

При проектировании пространственных объектов мы должны учитывать функциональные, конструктивные и эстетические требования, предъявляемые к ним.

Специфика деятельности дизайнера заключается в соединении творческих и технических аспектов. Дизайнер среды должен изучать эргономику (параметры соответствия размеров средовых объектов размерам человека), основы проектирования, пространственную композицию, строительные и мебельные конструкции и множество других дисциплин.

Для того, чтоб студенты могли справляться с проектными задачами, требуется перестройка сознания, формирование особого типа мышления, при котором каждый объект представляется объемным, сознание пытается понять разные проекции объекта. Каждая из преподаваемых дисциплин направлена на формирование пространственного мышления. Попробуем проследить связь между преподаванием рисунка, объемно-пространственной композиции, колористики и проектирования.

## 1. Особенности преподавания рисунка.

В Институте дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) преподается конструктивно-аналитический рисунок, отличающийся от обычного академического рисунка. Требования к академическому рисунку — выполнение перспективного изображения с тональной проработкой планов. В академическом рисунке важна работа с графическим пятном, разной интенсивностью линий, длительная тональная проработка. В конструктивно-аналитическом рисунке важно — понимание объема и пространства. Главное, показать, как строится форма изображаемого объекта, как проходят внутренние линии построения, сделать анализ формы. В академическом рисунке объект изображается в неподвижном состоянии, *цель конструктивно-аналитического рисунка — понимание формы объекта при изменении точек зрения.*

Программа преподавания рисунка связана с задачами, которые решаются в проектировании. Кроме традиционных классических учебных заданий, построения архитектурных деталей, обязательное задание для студентов первого курса — перспективный рисунок интерьера. Работа с пространством продолжается в архитектурных зарисовках городских пейзажей.

Самое важное из заданий по рисунку — серия перспективных архитектурных эскизов Витебского вокзала, помогающая студентам понять сложную организацию большого архитектурного комплекса (ил. 1, 2). Студенты работают с нестандартными пространствами: перроны, навесы, лестницы вокзала. Элементы конструктивной системы вокзала в этом задании становятся основой графического построения рисунка. Отрисовка архитектурных деталей помогает понять особенности архитектуры модерна. Итогом работы с пространством вокзала становится архитектурная перспектива, выбранный фрагмент этого пространства. Как правило это графическая работа большого формата. Важная роль этого задания и в отрисовке архитектурных набросков, скетчей. Техника быстрого наброска позволяет понять архитектурный объем и передать пространственную перспективу.

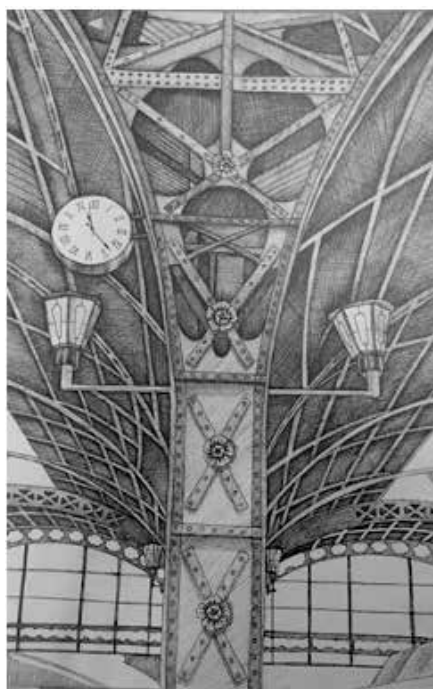
Конструктивно-аналитический рисунок — это первый шаг на пути к анализу архитектурной формы. На первом уровне анализа форма представляется как структура элементов и отношений, которые составляют единую композицию. Мы выделяем в рисунке работу с массой, поверхностью и пространством. Подобные типы задач ставятся перед студентами и в других связанных дисциплинах.

## 2. Преподавание объемно-пространственной композиции.

Программа преподавания объемно-пространственной композиции, разработанная в нашем институте, предполагает связь с последующими заданиями по проектированию. Курс преподается на основе макетно-аналитического метода Н. А. Ладовского по разработанной им дисциплине



Ил. 1. Витебский вокзал. Интерьер. Рис. ст. 2 курса, преп. Е. В. Баклашкин



Ил. 2. Витебский вокзал. Интерьер. Рис. ст. 2 курса, преп. Е. В. Баклашкин

«Пространство». Главное — анализ закономерностей организации пространства и возможности использования этих закономерностей в проектировании. В курсе выделяются три основных вида композиции:

- объемно-пространственная;
- фронтальная;
- глубинно-пространственная.

В основе этих видов понятия: объем, плоскость, пространство.

Курс преподается в виде работы над объемными макетами. В каждом макете ищется ответ на поставленную задачу, связанную с отвлеченными архитектурными понятиями.

«Архитектурная композиции и задачи, возникающие при проектировании объемной формы, связаны с анализом восприятия архитектуры, понимания пространства. Программа обучения предусматривает постепенное усложнение пространственных задач и пространственных понятий при постепенном погружении в архитектурный анализ.

К визуальному восприятию пространства добавляется понимание организации движения в пространстве. Объемную композицию в архитектуре мы представляем при движении вокруг нее. Фронтальную композицию воспринимаем в застывшем неподвижном состоянии. Глубинно-пространственная композиция связана с организацией движения в пространстве. К пространственным измерениям добавляется временное — скорость движения в пространстве влияет на задачи проектирования.

В каждом задании кроме типа композиционного построения рассматриваются дополнительные понятия: композиционный прием, ритм и пропорции.

Задания программы ориентированы на последующие задачи при проектировании средовых объектов» [1, с. 26].

При выполнении композиции на взаимодействие форм в пространстве или формообразование, перед студентами ставятся те же задачи, что и в конструктивно-аналитическом рисунке — анализ архитектурной формы, построение композиции из разных объемов. Далее выполняется перенос композиции в реальный макет, работа с проекциями, архитектурными чертежами, расчет поверхности объемной формы, соединение форм в макете. Задание позволяет представлять форму в пространстве объемной, научиться видеть её со всех точек, сверху, сбоку, должна учитываться логика сочленения форм, позволяющая достичь композиционного единства — это не набор из разных геометрических форм, а продуманная пространственная композиция. Одна из задач при выполнении задания — пластическое преобразование формы, противопоставление ее состояний. В сравнении с заданиями по рисунку — это построение формы и проработка ее деталей.

Организация фронтальной композиции зачастую понимается неправильно — как организация рельефа. Трактовка задания по нашей программе — организация поверхности архитектурного объема, как

отражение внутренней композиции этого объема. Фасад архитектурного объема связан с процессами внутри этого объема.

Организация глубинно-пространственной композиции — основное задание по дисциплине. Проектирование открытого и интерьерного пространства связано с организацией движения в пространстве. Движение в пространстве связано с типом композиционного построения. В программе рассматривается несколько типов построений, которые могут быть использованы не только для организации движения в абстрактном макете, но и в решении конкретных задач в проектировании. Основные типы композиционных построений — это архаические устойчивые типы организации движения: осевая и центрическая композиции, а также организация движения в XX в.: модульная и свободная композиции. Анализ архитектурных аналогов и собственная работа над построением макета помогает пониманию задач при организации пространства, и их решению в проектной работе.

Работа выполняется в виде объемного макета. Задачи в работе над выполнением композиции решаются в несколько этапов: выбор композиционного построения, выявление ритма, выделение композиционного центра.

Проектирование реальных объектов на старших курсах позволяет использовать базу отвлеченных заданий. При проектировании индивидуального дома мы обращаемся к объемной композиции, но основной для проектов кафедры дизайна пространственной среды остается глубинно-пространственная композиция. Мы анализируем варианты организации пространственной среды, проектируем большие общественные объекты, организация которых невозможна без анализа движения. Все элементы подобной композиции связаны с осями движения и программа Н. А. Ладовского позволяет создать ту самую необходимую точку опоры.

### 3. Архитектурная колористика.

Преподавание колористики для архитекторов и дизайнеров должно учитывать специфику работы с пространством. Стандартный курс колористики, который преподается для дизайнеров, рассматривает применение цвета в плоскости, цвет в этом случае работает как поверхностный. Курс подходит для графических дизайнеров или художников, работающих с плоскостью. Недостаток подобного курса в том, что не рассматривается работа цвета в пространстве, работа цветовых рефлексов, физиологическое воздействие цвета.

Эмоциональная выразительность пространственного проекта всегда зависит от образного цветового решения. Грамотное цветовое решение опирается на рациональность цветовых теорий XVIII–XX вв. и связано с происхождением цветовых регламентов европейских городов, складывавшихся в это же время.

Курс, разработанный для Института пространственной среды, включает две основных части: изучение цветовых теорий, которое привело к созданию и плоскостных, и объемных цветовых моделей, и практический курс по развитию цветовосприятия и цветовоспроизведения, с применени-

ем в объемных макетах. В курсе рассматривается классификация цветовых контрастов и цветовых гармоний, что может быть использовано в практической части курса. Важная роль в преподавании колористики отводится пониманию колористического решения городской среды, традиционного исторического колорита городов (город имеет цвет той земли, на которой он вырос) и авангардных решений XX века. Следующим этапом является анализ цветового решения выбранного участка исторической застройки Санкт-Петербурга с созданием цветовой карты. Работа с историческими примерами цветового решения помогает осознать контраст стандартной застройки и цветовых доминант в городской среде.

В практических заданиях целью курса является возможность изменения любой цветовой композиции с заменой на другой вид цветовой гармонии — студенты учатся применять цветовые гармонии на практике, перестают бояться использовать цвет в проектной работе.

Использование возможностей цвета для выразительности пространственной среды становится наиболее актуальным трендом в пространственном дизайне.

Для успешной проектной деятельности дизайнера пространственной среды необходимы не только вышеперечисленные дисциплины. Важнейшей в проектировании является эргономика, связь всех стандартизированных параметров оборудования пространства размерам человека.

Преподавание проектирования в Институте дизайнера пространственной среды опирается на анализ движения в проектируемых объектах, поэтому анализ движения в пространстве важен для практических дисциплин.

Проектирование опирается на пространственное мышление, формируемое конструктивно-аналитическим рисунком. Конкретные (производственные) задачи проектирования средовых объектов связаны с теми задачами, которые решаются в объемно-пространственной композиции: объем-проектирование малых архитектурных форм, поверхность-проектирование фасадов зданий, пространство-проектирование многофункциональных объектов.

#### Литература

1. Зорина, И. Л. Основы объемно-пространственной композиции: пространственная пропедевтика: учебник / И. Л. Зорина. — Москва: Директ-Медиа, 2023. — 144 с.
2. Объемно-пространственная композиция: учеб. для вузов / А. В. Степанов, В. И. Мальгин, Г. И. Иванова [и др.]. — Москва: Архитектура-С, 2004. — 256 с.
3. Араухо, И. Архитектурная композиция / Игнасио Араухо. — Москва: Высш. шк., 1982. — 208 с.
4. Традиции школы рисования Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. Штиглица: альбом / отв. ред. В. В. Пугин. — Санкт-Петербург: Лики России, 2009. — 256 с.
5. Ефимов, А. Архитектурная колористика: учебник / А. Ефимов, Н. Панова. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 200 с.

УДК 741:75.021.2:7.022.81

**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

## **ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ РАБОТЫ НАД ПЛЕНЭРНЫМ ЭТЮДОМ В НАШИ ДНИ**

*В статье приводится обзор практической работы над пленэрным этюдом различных художников-преподавателей, представителей художественных вузов Санкт-Петербурга в наши дни.*

**Ключевые слова:** живопись, этюд, изобразительный мотив, технический прием, оснащение художника, творческая поездка

**Victor Y. Semenov**

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

**Konstantin K. Konstantinov**

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

## **PRACTICAL EXPERIENCE OF WORKING ON AN OPEN-AIR SKETCH NOWADAYS**

*The article provides an overview of the practical work on the plein-air sketch, individual representatives of artists-teachers of various art universities of St. Petersburg in our days.*

**Keywords:** painting, sketch, pictorial motif, technique, equipment of the artist, creative trip

Традиционно художники, работая над картинами придерживались классического алгоритма: замысел, эскиз, натурные этюды, исполнение. С самого первого момента, как только фотография появилась на свет, этот алгоритм стал подвергаться определенному воздействию. С одной стороны, соблазн воспользоваться в качестве этюдов с натуры фотографиями, с другой стороны — сам конечный вариант картины как реалистического изображения объявлялся несостоятельным, дескать, фотография может с успехом заменить его. Вспомним хотя бы высказывание А. Матисса по поводу портретистов, которых должны заменить фотографы [5].

Но жизнь создала определенный парадокс: по мере совершенствования, развития и улучшения доступности высококачественной фотографии [8] последняя все больше и больше начинает сдавать позиции перед живописью. Фотография проигрывает перед живописью по множеству направлений [3]: долговечность, звучность цвета, разнообразие поверхностей-носителей, не говоря уже об эмоциональности воздействия. Образ, возникающий у художника [2] при взгляде на окружающую реальность, как правило, кардинально отличается от фотографического изображения данной действительности. Фотография, почти всегда, сильно разочаровывает художника и устраивает его лишь в аспекте возможности быстро и точно фиксировать детали и подробности природы. Вероятно, необычайный интерес к абстракционизму в XX в. отчасти можно объяснить, как протест против натурализма, в формировании которого фотография сыграла не последнюю роль. Авторы статьи берут на себя смелость утверждать, что лучший способ борьбы с натурализмом в живописи — это не уход в беспредметное формотворчество, а как ни странно, честная работа с природы. Значительное количество серьезных художников в наше время понимает это, и много, и серьезно пишут с природы. Можно смело утверждать, что пленэрная работа на современном этапе, из вспомогательного этюда переросла в самостоятельный живописный жанр натурной картины. Остановимся на опыте практической работы в этом направлении нескольких художников представителей различных школ, различных возрастных групп, при этом, постоянных участников систематических выставок пленэрных картин в академии имени А. Л. Штиглица [1].

*Константинов Константин Константинович* — художник-монументалист автор крупных социально значимых объектов, постоянно работает в области этюда, который составляет чуть ли не большую часть его творчества [4]. Над этюдами работает во время творческих поездок. Любимые места: Северная Карелия, Изборск, Ладога, ленинградская Карелия. Обычно пишет этюды в один или два сеанса. Размер этюдов от 20 × 25 см до 90 см по большой стороне. Работы большого размера пишет два или три сеанса. Обычно в качестве основы использует холст или картон. Используемые материалы для этюдов: пинен № 4 и лак; пинен № 4 и масло льняное отбеленное. Часто использует одноразовые палитры, особенно удобные в дальних поездках: на Камчатке, Алтае, в зарубежных путешествиях, вместо этюдника берет треногу. Автор старается держать очень ограниченную палитру красок: кадмий красный светлый, кадмий желтый средний, кадмий лимонный, ультрамарин светлый, изумрудная зеленая, кость жженая; королевская голубая, небесная голубая, марс коричневый темный, краплак розовый прочный, кобальт фиолетовый светлый, капут мортум, белила титановые итальянские. Эта палитра позволяет решить все задачи в этюде, создать любую гамму от нежного розового утра до глубокой фиолетовой ночи, от трепета нежной зеленой весенней листвы, до мокрых золотистых красок осени. Любит использовать фузу



для создания общего тона; фуза берется не вся подряд, а разбивается по теплохолодности на разные подложки; холодная идет для написания теней, теплая — в света, обычно фуза идет в средние полутона. Для каждого размера картона или холста важную роль играет подбор кистей. Для маленьких — размеры поменьше, тонкая синтетика (шлиппер № 2), две штуки щетины № 2, щетина № 5, щетина № 10, колонок № 2 для деталей. Для больших холстов: синтетика № 10–2 штуки, щетина № 14, № 24 — по две штуки каждой, колонок № 3 для мелких деталей. Также в этюдах используется подложка: для теплых используется холодная подложка, для холодных — теплая. Если этюд быстрый на состояние, то пишется а-ля-прима в один раз без подложек. По словам автора, этюд — это тренировка глаза, тренировка видения отношений. Запечатление уходящей старины. Тем не менее, этюды Константина Константиновича представляют из себя законченные живописные композиции, многие из которых находятся в коллекциях современных музеев, экспонируются на самых престижных выставках.

*Александр Константинович Крылов* — художник старшего поколения показывает поистине чудеса в области работы на пленэре. Каждый его натуральный этюд — законченный живописный шедевр. Работу над этюдами А. К. Крылова следует рассматривать как составную часть единой большой работы по сохранению русской национальной культуры, исторического и художественного русского наследия, большим подвижником которого Александр Константинович является. Наиболее интересные этюды написаны им в процессе художественных экспедиций, которые он организует, привлекая своих коллег: К. К. Константинова, Т. А. Мищенко, В. Л. Мельникова и других. Трудно сказать, что для него является ведущим: стремление создать живописное совершенство или же сохранить для истории исчезающее наследие нашей культуры. Работу над этюдом Александр Константинович начинает с детального, подробного рисунка, который мастер виртуозно точно компоует на основе отработанных в веках классических норм. В целом его можно отнести к сторонникам рационального подхода к живописи, основанной на строгих принципах. Предварительный рисунок исполняется сразу краской. Для этого используется тонкая кисть и разведенный на скипидаре колер среднего тона, соответствующего общему колориту мотива. Очень интересно наблюдать за дальнейшим ходом работы А. К. Крылова: раскрывает холст лессировочно, закладывая отношения в полную силу, затем начинается корпусная прописка с уточнением цветовых отношений. В среднем, продолжительность работы над одним этюдом составляет три-четыре часа. При этом за один день мастер может написать три-четыре этюда. Древнее правило «произведение в любом состоянии должно быть закончено» весьма справедливо для работ Александра Константиновича. На любом этапе его этюд удивительно привлекателен — от рисунка до этапа проработки тонких деталей.

*Егорова Александра Михайловна* относительно молодой художник. Отличительной чертой ее творчества служит постоянство работы над этюдами. Этот художник пишет этюды везде и всегда: по дороге на работу, по дороге с работы: ночной вид из окошка в кафе, дождь из окна автомобиля.

«Самый отдалённый пункт земного шара к чему-нибудь да близок, а самый близкий от чего-нибудь да отдалён», — Козьма Прутков [7]. Конечно, очень хорошо приехать в новое место и, восторгаясь новыми впечатлениями красотой новых мест, написать как можно больше этюдов. Но и в обыденной окружающей тебя действительности в объектах её можно найти свою непреходящую красоту. Наблюдать, как одно и то же здание нюансами меняется день ото дня — то под солнечными лучами, то пасмурным днём, то зимой, то летом.

Вдохновляясь примером Кацусики Хокуся [6] художница находит удовольствие в рисовании одного и того же мотива в разные дни, в разные времена года, с разных ракурсов. Привыкая к объекту, изучая его, открываешь в нём новые милые его прелести. Инструментами достижения этой цели служит желание автора и маленький этюдник размером 17 × 25 см и такого размера же получаются этюды. Такой этюдник легко помещается в обычной сумке и носится на работу и с работы каждый день, и как только появляется удобный случай — его можно достать и за 30–40 минут нарисовать картину.

Этюды выполняются маслом по проклеенной и загрунтованной акриловым грунтом бумаге способом а-ля прима. Объекты для рисования автор выбирает по пути из дома на работу. Путь этот пролегает по центральному району Санкт-Петербурга: улица Пестеля, набережная Фонтанки, улица Белинского. А также у автора есть любимые места в городе: Шестокская церковь, Феодоровский собор в честь юбилея дома Романовых, Фёдоровский городок в Царском Селе.

Насладившись в полной мере разнообразием состояний одного и того же вида, полностью пропитавшись его энергетикой, иногда автор выбирает место из состояния, с которого впоследствии хотелось написать этюд-картину большего размера; конечно, тогда художник не пишет его по дороге с работы или на работу — выбирает специально для этого время. Такие маленькие творческие «находки» впоследствии служат автору вдохновением и эскизом для большого произведения. Несмотря на маленький размер, этюды Егоровой обладают монументальными качествами: например, при демонстрации на огромном экране они выглядят вполне убедительно при десятикратном увеличении.

*Семенов Виктор Юрьевич* работу над пленэрными этюдами ведет по двум направлениям. Одно из них — многосеансный этюд. Размер таких этюдов может доходить до метра и более. Работа над каждым этюдом может длиться от пяти до десяти сеансов. Другое направление — этюд в один сеанс. Работая на пленэре автор никогда не делает предваритель-

ного рисунка. Независимо от планируемой длительности работы, живопись всегда начинается с компоновки больших тональных масс, поиска основных цветовых отношений. Впоследствии, при конкретизации деталей, художник много уточняет, перемещает, добываясь убедительности композиции и рисунка. В качестве материала используется исключительно масляная краска, в качестве разбавителя — смесь керосина и масла, или смесь скипидара и лака, но никогда не используется тройник. Работая с натуры, автор пользуется ограниченным набором красок, одним и тем же практически для решения любой колористической задачи. Палитра красок разделена на две группы: первая — условно «сильные» краски, используемые в основном для глубоких теней. Это берлинская лазурь, умбра натуральная, умбра жженая, краплак фиолетовый темный, кадмий красный темный, кадмий желтый средний и кадмий желтый темный, изумрудная зеленая; вторая — условно «легкие» краски, преимущественно для изображения светов: белила, ультрамарин, ультрамарин фиолетовый, кадмий лимонный, кадмий оранжевый, хром-кобальт зелено-голубой, английская красная, оливковая. Редко используется охра светлая. Такой набор красок позволяет решать любую колористическую задачу, используя как корпусное письмо, так и лессировки. Для работы над этюдом в один сеанс в качестве основы лучше использовать тонированную грунтованную бумагу, натянутую на подрамник или планшет, либо мелкий холст тоже тонированный, это позволяет значительно сэкономить время. Для работы над длительным этюдом, как правило, используется белый холст. При работе над длительным многосеансным этюдом самое сложное — передать атмосферное состояние, которое, как известно, в России весьма изменчиво и практически никогда не повторяется изо дня в день. Есть два способа решения такой проблемы: первый — энергично взять состояние «в раз» на первом сеансе и впоследствии придерживаться красочных смесей, заложенных в первый день, сосредоточив все внимание исключительно на рисунке. Второй способ, напротив, не стесняться гоняться за состоянием на каждом сеансе, не боясь решительно переделывать его, что в конце концов приводит к большей убедительности. Чем этюд более длительный, тем сюжет выбирается более простой. Добиться найденности, глубины, выразительности и сделанности в простом сюжете — задача сложная, но очень интересная. Мотивы для разовых этюдов, как правило, находятся во время небольших путешествий и поездок, когда в поле зрения оказываются исторические архитектурные и ландшафтные памятники.

В качестве примера художника, пишущего с натуры исключительно этюды-картины, можно отметить *Антипину Дарью Олеговну*.

Автор любит работать на натуре в жанре пейзаж. Холсты берет достаточно большого формата, около 1 м, komponует широко. По словам автора, в малом формате не хватает широты, чтобы включить окружение. Предпочитает многоплановые пейзажи, в которые включаются и архитектура, и природная среда: река, лес и пр. Художник часто включает в пейзаж

фигуры человека как стаффаж. В иных случаях, фигура может выступать как центральный персонаж и — это уже портрет в среде, пейзаже.

В пейзаже, как и в других жанрах, автор предпочитает реалистическое решение, стремясь передать состояние природы в конкретный момент времени. Д. О. Антипина старается, чтобы по гамме и тональности работы отличались друг от друга. Излюбленный мотив — русская глубинка, православная архитектура. Безусловно, автор ценит отечественное культурное достояние: храм как произведение искусства, памятник истории и архитектуры. В центре внимания автора всегда выступают рисунок и построение.

Мы остановились лишь на нескольких современных авторах, постоянно много и честно работающих в наши дни с натуры на пленэре. Пленэрный этюд все больше завоевывает позиции быть самостоятельно значимой картиной. Список художников мог быть значительно расширен, о чем красноречиво свидетельствуют постоянно проходящие в академии им. А. Л. Штиглица выставки [1] по заданной тематике.

#### Литература

1. *Актуальные проблемы монументального искусства*: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2020. — 554 с.: ил.
2. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. — Москва: Прогресс, 1974. — 392 с.: ил.
3. *Индия — Россия*: единство в многообразии (к 550-летию хождения Афанасия Никитина в Индию): сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова, В. Л. Мельникова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — 252 с.: ил.
4. *Константин Константинов*: этюды русской старины: альбом / авт. текста: В. Л. Мельников; сост.: К. К. Константинов, В. Л. Мельников. — Санкт-Петербург: АРС, 2023. — 36 с.: ил.
5. *Мастера искусства об искусстве*: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 томах. Т. 7 / под общ. ред. А. А. Губера [и др.]. — Москва: Искусство, 1965–1970.
6. *Мировое искусство*: (мастера японской гравюры) / сост. И. Г. Мосин. — Санкт-Петербург: СЗКЭО, 2008. — 208 с.: ил.
7. *Прутков Козьма*. Сочинения / вступ. ст. В. Сквозникова. — Москва: Худож. лит., 1976. — 381 с.
8. *Хеджкоу, Д.* Искусство цветной фотографии / Джон Хеджкоу. — Москва: Планета, 1981. — 240 с.: цв. ил.

**ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВКУСА  
У СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ РЕШЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ  
НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЖИВОПИСИ**

*Статья показывает возможные пути решения проблемы становления и развития художественного вкуса у студентов творческих специальностей в процессе обучения живописи. В качестве примера приводятся различные способы и приемы из практики современной художественной педагогики, опыта преподавателей художественно-графического факультета Орловского государственного университета. Данная статья предполагает дальнейшее обсуждение и разностороннее исследование проблемы для подготовки высокопрофессиональных специалистов, имеющих художественное образование.*

**Ключевые слова:** художественный вкус, живопись, процесс обучения, творческие задачи, профессиональная подготовка

**Nadezda A. Kosenko**

Orel, Russia

Orel State University named after I. S. Turgenev

**STUDENTS' ARTISTIC TASTE FORMATION IN THE PROCESS  
OF SOLVING CREATIVE TASKS IN PAINTING CLASSES**

*The article shows possible ways to solve the problem of artistic taste among students' formation and development of creative specialties in the process of teaching painting. As an example, various methods and techniques from the practice of modern art pedagogy, the experience of teachers of the Art Faculty of the Orel State University are given. This article suggests further discussion and a comprehensive study of the problem for the preparation of highly professional specialists with an art education.*

**Keywords:** artistic taste, painting, learning process, creative tasks, professional training

Современные студенты имеют огромные возможности получать с большой скоростью огромные массы информации. Это и хорошо, и плохо одновременно. Хорошо, потому что современные информационные технологии позволяют виртуально «посетить» любой музей мира. Плохо — то, что не всегда ищущие творческие натуры начинают свое образование с исторических подлинников мирового искусства. Зачастую подростки

и молодежь ищут замену настоящему искусству в псевдоискусстве, находят идеалы в толпе самопровозглашенных художников, тем более что последние в огромном количестве самоутверждаются в сетях *Internet*.

Актуальность темы исследования в рамках данной статьи связана с тем, что начинающие художники — студенты творческих специальностей свои способности к изобразительной деятельности считают уже краеугольным камнем будущей карьеры. При желании получить быстрый и эффектный результат от работы акварелью, гуашью, маслом, многие студенты стремятся выучить несколько эффектных приемов, а затем в заученной манере делать однообразные, не всегда грамотные и, зачастую, выдающие плохой художественный вкус учебные и творческие работы.

Проблема исследования заключается в том, что наше общество нуждается в высокохудожественных произведениях изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна, однако не всегда в области художественного образования педагог уделяет должное внимание развитию художественного вкуса у студентов.

Целью исследования является выявление возможных путей решения проблемы становления и развития художественного вкуса у студентов творческих специальностей в процессе обучения живописи.

Художественный вкус — это необходимое качество, присущее художнику, дизайнеру, педагогу изобразительного искусства, без которого его творческая деятельность не сможет приносить пользу обществу.

В «Кратком словаре по эстетике» «художественный вкус» трактуется, как способность человека адекватно воспринимать и оценивать произведения искусства [3].

Изучая феномен художественного вкуса, А. П. Мохонько отмечал, что художественный вкус является показателем уровня развития художественной культуры личности.

Художественный вкус очень близок к понятию «эстетический вкус», но второе понятие гораздо шире первого.

Наличие художественного вкуса у человека имеет множество особенностей. Его, прежде всего, можно воспитывать и развивать.

Художественный вкус человека связан с окружающей средой, действительностью. При изменениях, происходящих в обществе, в окружающей среде, происходят изменения и в художественном вкусе. Разные исторические периоды жизни, а также национальные особенности и традиции, несомненно, также накладывают свой отпечаток на художественные вкусы людей [5].

«В случае современного, быстро меняющегося искусства проблема отличия хорошего художественного вкуса от плохого вкуса или даже от извращенного вкуса представляется почти что неразрешимой. К тому же сам художественный вкус не только художников, но и их аудитории меняется с такой быстротой, что то, что совсем недавно считалось выражением “современного художественного вкуса”, спустя всего

несколько лет кажется уже выражением дурного вкуса или даже ничем» [6, с. 215].

Развитие художественного вкуса связано со многими факторами, в том числе с индивидуальными особенностями личности, способностями, интересами, социальной принадлежностью и т. д. [6].

Для решения обозначенной проблемы необходимо было использовать оптимальные методы исследования:

- анализ теоретических источников,
- изучение исторического и современного художественно-педагогического опыта.

Проблема формирования художественного вкуса рассматривается многими исследователями, художниками-педагогами, психологами художественного творчества, философами, культурологами.

Педагоги-практики Богданова О. В. и Адамова Т. А. разработали методику поэтапного развития художественного вкуса у студентов средствами живописи, которая включает следующие составляющие: анализ произведений мастеров живописи, выполнение копий работ выдающихся художников, работа над творческими заданиями с применением мастер-классов и применением различных форм интерактивной работы [1].

Молодой ученый Волкова А. В. обращает внимание на критерии сформированного эстетического вкуса, который определялся при помощи методики эстетической оценки картины [2].

Возможности формирования художественного вкуса у студентов различных творческих направлений подготовки и специальностей имеют некоторые общие особенности, если это касается одной учебной дисциплины — живописи. Но, кроме того, педагог не может игнорировать индивидуальные особенности студентов.

В результате изучения практического опыта педагогов художественно-графического факультета Орловского государственного университета, была сделана попытка систематизировать и выявить наиболее эффективные способы формирования художественного вкуса, используя конкретные творческие задачи в процессе обучения студентов живописи.

Ведущие преподаватели дисциплин изобразительного цикла считают, что профессиональная подготовка по любой творческой специальности или направлению подготовки в вузе нацелена, в первую очередь, на воспитание у будущего художника или дизайнера художественной культуры и развитие изобразительной грамотности [4].

На наличие художественной культуры личности, а, следовательно, развитого художественного вкуса указывает уровень сформированности творческого восприятия. «Насмотренность» — одно из качеств неравнодушного к искусству студента, который умеет грамотно воспринимать не только произведения искусства, но и окружающую действительность. Культура восприятия не должна развиваться спонтанно. Для каждой учебной дисциплины изобразительного цикла преподаватели разрабатывают

комплекты примеров, образцов выполнения учебно-творческих заданий, в том числе, в электронном виде. В методическом фонде по изобразительному искусству художественно-графического факультета Орловского госуниверситета за 65 лет его существования были организованы папки с методическими материалами учебно-творческих заданий по живописи, которые успешно применяются педагогами в учебном процессе. Часть материалов на данный момент уже оцифрована. Наглядный показ образцов выполнения заданий имеет огромное значение для развития художественного восприятия студентов. При этом, образцы учебно-творческих работ студентов разных лет (с момента основания факультета до настоящего времени) демонстрируют эволюцию техник, технологий живописного материала, отдельных приемов и принципов работы, тематики и особенностей организации учебных постановок.

Особое значение имеет не простое просматривание образцов студенческих работ, не поверхностное знакомство с произведениями известных художников, а комментарии педагога, объяснение эстетической и художественной ценности работ, а также характеристика произведений и образцов, имеющих низкий художественный уровень. Огромную роль играет совместное (студентов и педагога) обсуждение конкретных работ художников и обучающихся. Отдельно необходимо заострять внимание на творческой составляющей аудиторных и самостоятельных работ обучающихся, так как и учебные работы должны содержать определенные творческие элементы, которые также могут выступить в качестве критерия художественной культуры автора. Таким образом, в процессе объяснений педагога, при помощи коллективных дискуссий пополняется не только багаж студенческих знаний в области теории и истории искусства, а развивается способность грамотно и адекватно воспринимать произведения изобразительного искусства и окружающую действительность.

Студенты творческих специальностей предполагают общие принципы профессионального становления в процессе освоения дисциплин изобразительного цикла.

Именно поэтому в процессе выполнения учебных заданий по ряду учебных дисциплин, в том числе и по живописи, студентам необходимо приучаться решать определенные творческие задачи, причем педагог должен рассчитать баланс между чисто учебными и творческими задачами, которые необходимо решить в процессе работы над аудиторными постановками [4].

Естественно, что на первых этапах обучения живописи в большей степени нужно будет заниматься проблемами изобразительной грамоты, поэтому учебные задачи будут превалировать, а на завершающей стадии обучения, напротив, наступит целесообразность увеличения количества творческих задач.

Следует обратить внимание на тот факт, что студенты младших курсов должны обращать серьезное внимание на культуру использования техни-



ческих приемов в живописи. Согласно наблюдениям, многие обучающиеся могут приходить в своем стремлении освоить технику и технологию живописного материала к двум наиболее распространенным крайностям: добиться гладкого письма сродни классическим образцам академической школы, чтобы техника их работы напоминала школу старых мастеров, или выдумать авторскую манеру письма, которая позволит отличаться от всех остальных авторов. Здесь также необходимо контролировать развитие художественного вкуса студента.

Именно выработка оригинальной манеры письма для студентов является наиболее спорным вопросом в процессе обучения живописи. Дело в том, что часто в работах студентов за внешней эффектностью технических живописных приемов скрывается неумение работать конкретным материалом, нежелание искать новые творческие подходы, шаблонное мышление, что никак не тождественно проявлению развитого художественного вкуса.

Проблема активного отношения к обучению различным методам и приемам работы живописными материалами решается двумя способами. Первый — выполнение копий с творческих работ мастеров искусства не только в целях знакомства с произведениями и авторами, но и для изучения самого творческого процесса создания картины. Второй способ — это разнообразие творческих задач, поставленных перед студентом, в том числе и — освоение различных методов, приемов работы над учебной постановкой в конкретном материале живописи.

Следующий шаг, который применяют педагоги для развития художественного вкуса студентов — участие обучающихся вместе с педагогом в составлении учебной натурной постановки. Это не только приведет к развитию самостоятельности и творческого отношения к будущей работе, но и позволит оценить учебную постановку с эстетической точки зрения. Обращаясь к эволюции учебных постановок в живописи, необходимо отметить, что в настоящее время многие педагоги считают устаревшей нормой ставить тематические постановки (Спорт, Творчество, Музыка и др.), хотя тематика долгое время выступала художественным стержнем будущей работы и имела свою долю влияния на развитие художественного вкуса студентов. Напротив, небрежное отношение к организации учебных постановок, отсутствие творческой составляющей, случайный набор объектов изображения, драпировок, предметов, одежды и позы натурщиков, может привести к негативным последствиям в учебном процессе, не принесет пользы для развития художественной культуры студентов и их художественного вкуса. Орловские педагоги составляют коллекцию фото удачных и интересных учебных постановок, которую можно с успехом применять в практике работы со студентами, в том числе, используя лучшие студенческие образцы из методического фонда. Особый интерес представляют тематические фигуративные постановки, которые организовывал Народный художник СССР, профессор А. И. Курнаков:

«Комиссар», «Сталевар», «В лаборатории» и др. Известный художник-педагог тщательно продумывал все детали постановок: от правдивости костюма и условий освещения до самых мельчайших атрибутов, среди которых не было места случайностям. Работы, выполненные студентами под его руководством в 1970–2000-е гг. отличаются высокохудожественным содержанием и отличным художественным вкусом, что подтверждает значимость творческой идеи педагога при их организации.

Решение творческих задач в процессе обучения живописи затрагивает и самостоятельные занятия студентов. Этот вид работы студентов в меньшей степени контролируется и направляется педагогом. Но, тем не менее, самостоятельная работа, как лакмусовая бумажка, показывает, насколько сформировался художественный вкус студента. Самостоятельные задания могут выступать как продолжение аудиторной работы, как специальные учебные или учебно-творческие задания в соответствии с рабочей программой дисциплины «Живопись», а также задания творческого характера, выполняемые студентами вне программы. Последние не имеют строгой направленности, однако, это не вседозволенность. Именно задания сверх учебной программы характеризуют наличие и уровень развития художественного вкуса у студентов. Именно среди внепрограммных заданий можно увидеть плохо срисованные фотографии, проявление низкой эстетической культуры при выборе сюжетов, объектов изображения: от безобразного до примитивного. И если студент не старается понять своих недочетов, педагог не объясняет причину, по которой отклоняются подобные работы на просмотрах, то не будет и воздействия на формирование художественного вкуса у студентов.

На самом деле существует множество индивидуальных методов и приемов определенного художника-педагога для развития художественного вкуса обучающихся. Кроме того, в данном процессе необходимо учитывать и качества личности самого обучающегося.

Тем не менее, вопрос формирования художественного вкуса остается открытым, достаточно спорным и проблемным. Существует множество путей его решения.

При исследовании данной проблемы в рамках этой статьи были выявлены некоторые общие и частные методы и приемы формирования художественного вкуса у студентов художественных специальностей и направлений подготовки в процессе решения творческих задач на занятиях по живописи. Общие методы затрагивают развитие художественного восприятия студентов, организацию среды обучения студентов, что в том числе касается особенностей организации натуральных постановок, формирования творческого отношения к аудиторным и самостоятельным заданиям по живописи. Частные методы касаются индивидуальности педагога и личных качеств студентов. Так как художественный вкус – это постоянно меняющийся феномен, то проблема его формирования у студентов художественных специальностей будет вызывать поиск новых путей решения, но никогда не потеряет своей актуальности.

## Литература

1. *Богданова, О. В.* Формирование художественного вкуса у студентов средствами живописи / *О. В. Богданова, Т. А. Адамова* // Проблемы современного педагогического образования. — 2021. — № 72–3. — С. 42–44. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-hudozhestvennogo-vkusa-u-studentov-sredstvami-zhivopisi> (дата обращения: 12.11.2023).
2. *Волкова, А. В.* Воспитание эстетического вкуса студентов педагогического вуза средствами изобразительного искусства / *А. В. Волкова, И. П. Цвелюх* // Молодой ученый. — 2017. — № 23 (157). — С. 296–300. — URL: <https://moluch.ru/archive/157/44269/> (дата обращения: 16.11.2023).
3. *Вкус художественный* // Краткий словарь по эстетике: [сайт]. — URL: <https://esthetiks.ru/vkus-hudozhestvennii.html> (дата обращения: 05.11.2023).
4. *Косенко, Н. А.* Решение творческих задач в процессе выполнения учебных живописных постановок студентами-дизайнерами / *Н. А. Косенко* // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — С. 637–644.
5. *Мохоцько, А. П.* Сущность художественного вкуса и его генезис / *А. П. Мохоцько* // Вестник ТГУ. — 2013. — № 5 (121). — С. 150–155. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-hudozhestvennogo-vkusa-i-ego-genezis> (дата обращения: 16.01.2024).
6. *Никитина, И. П.* Эстетика: учебник / *И. П. Никитина*. — Москва: Юрайт, 2013. — 676 с.

УДК 747: [069.02:7]

**П. А. Лешукова**

Санкт-Петербург, Россия

Российский государственный педагогический университет им.

А. И. Герцена

## **ИНТЕРЬЕР МУЗЕЯ В УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЯХ ПО РИСУНКУ, ЖИВОПИСИ И В ТЕХНИКЕ КОЛЛАЖА**

*Целью статьи является изучение особенностей изображения интерьера в учебных заданиях по рисунку, живописи, и в работах, выполненных в технике коллажа. Перечислены музеи, интерьеры которых выступали в качестве натуры для учебных работ в вузах Санкт-Петербурга в XX — начале XXI вв. Описано, как обучающиеся перешли от реалистичного изображения к декоративно-плоскостному. Автор отмечает, что наряду с традиционными живописными и графическими техниками студенты все чаще обращаются к коллажу.*

**Ключевые слова:** интерьер музея, учебное задание, художественное образование, коллаж, рисунок, живопись

**Polina A. Leshukova**

Saint-Petersburg, Russia

Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen

## **MUSEUM INTERIOR IN DRAWING, PAINTING AND COLLAGE ACTIVITIES**

*The purpose of the article is to study the features of the image of the interior in educational tasks in drawing, painting, and in works done using the collage technique. Listed are museums whose interiors acted as scenes for educational work at universities in St. Petersburg in the 20th — early 21st centuries. It is described how students moved from a realistic image to a decorative-planar one. The author notes that, along with traditional painting and graphic techniques, students are increasingly turning to collage.*

**Keywords:** museum interior, educational task, art education, collage, drawing, painting

В 20-е гг. XXI в. изображение интерьера является одним из базовых заданий по рисунку в художественных и художественно-промышленных вузах России. В связи с этим методика изображения интерьера продолжает развиваться и дополняется новыми заданиями. Представители академической школы делают акцент на правила построения воздушной и линейной перспективы, в то время, как учебные задания для будущих дизайнеров и художников декоративного искусства могут быть направ-

лены на развитие образного мышления, на создание ассоциативных композиций. Публикации преподавателей отражают основные тенденции исследовательской работы и педагогической практики в этой области.

В процессе работы над данным исследованием автор обращалась к различным группам источников: статьям, альбомам и диссертациям.

Р. В. Биценко в своей статье опирается на творческий подход изображения пространства, который заключается в перспективно-геометрических сокращениях. Такой прием позволяет подчеркнуть художественную выразительность за счет построения концептуального пространства [1].

Композиционному пространству уделено внимание и в статье преподавателей Самарского университета (Е. Г. Столярова, А. Е. Березин, О. А. Жерноклёва). Целью их работы является выявление реалистичного и условного изображения для отображения художественного образа. Выявление общих мотивов: ритм, движение, нюанс и частных, таких как: перспектива, форма и цвет [7].

Основные проблемы педагогики специального рисунка у студентов по направлению «дизайн интерьера» рассматриваются в научной работе О. А. Вуль [3]. Преподаватель выделяет здесь несколько видов зарисовок интерьера: объемно-пространственный, декоративно-стилистический и образно-ассоциативный.

Ценным материалом для данного исследования являются альбомы, составленные коллективом педагогов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица). В издании, посвященном методике преподавания живописи, представлены студенческие работы, выполненные в 1950–2010-х гг. [6].

Основные сведения по истории коллажа и методике применения этой техники в педагогическом процессе представлены в диссертации А. К. Векслер, которая исследует проблемы обучения коллажу как методу творческой работы и самостоятельного произведения [2].

Экстерьер и интерьеры развивают чувство красоты и эстетического восприятия у студентов. Важное место в процессе обучения занимает практическая работа, которая проходит в различных музеях, в том числе Государственном Эрмитаже и Государственном Русском музее.

Поворотным моментом в культуре и искусстве как Санкт-Петербурга, так и всей России можно считать наступление XXI в. После потери контроля над художественным пространством и прежней системы преподавания, официальное признание получило андеграундное искусство. Вместе с этим появился и новый взгляд на образование в этой области. На переходе этого времени существовали две образовательные школы: академическая и современная [5].

Первым учебным заведением в области изящных искусств в Санкт-Петербурге стала Императорская Академия художеств, открытая в 1757 г. Факультеты живописи и графики начинали с копирования картин лучших



Ил. 1. Учебная работа академии художеств им. И. Е. Репина. Интерьер античного зала в Эрмитаже

мастеров и античных образцов, а затем переходили к рисованию обнаженной натуры. Абитуриенты начинают с изучения анатомического строения головы человека, и затем переходят к фигуре. На старших курсах изображают человека и его связи с предметным миром. В настоящее время в программе обучения ведущую роль играет работа с натуры.

Интерьер, как самостоятельное учебное задание, существовало только на архитектурном факультете. Работу над рисунком интерьера студенты выполняли в залах, коридорах вуза, а также в музее Академии художеств, коллекция которого была создана с первых лет работы учебного заведения и служила для обучения студентов. Здесь собраны живопись и графика западноевропейских мастеров, а также слепки античной скульптуры. Начиная со второго курса, студенты изображали залы Эрмитажа (ил. 1).

В изображении античных залов, главная цель была акцентировать внимание не на скульптурах, а на пространстве исторического интерьера. Задачи такого рисунка заключались в умении передачи перспективы, стилистики пространства, форм, света и тени. Отечественное художественное образование опирается на совершенные традиции и принципы академической школы, на классические образцы искусства. Русская академическая традиция базируется на совершенствовании техники рисунка и живописи и знании законов перспективы. Конечная цель, требующаяся от студента, заключалась в возможности точного воспроизведения предметов в пространстве. Особое внимание уделяется тональному разбору формы и ее пропорциям, где с помощью натуралистичного подхода к изображению достигалась иллюзорная правдивость рисунка [4]. Строгость заключалась как в выполнении работы, так и в художественных материалах. Техни-

кой для таких работ в графике служили мягкие материалы: карандаш, уголь; в живописи — акварель. Формат студенческих работ вписывался в размер 45 × 60 см.

Слепое и бездумное следование устоявшимся традициям снижает ценность каждого произведения. Учебную работу нужно рассматривать как «творческую», в которой учащийся осваивает новые подходы и стилистику, опираясь при этом на основы академических правил.

Еще одно учебное заведение, которое внесло большой вклад в развитие художественного образования — Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица (ЦУТР, в настоящее время СПбГХПА им. А. Л. Штиглица). Под руководством М. Е. Месмахера была разработана уникальная концепция здания, которое должно было стать самым большим «учебным пособием» по истории художественных стилей. Архитектурные детали и декор интерьера помогали студентам изучать историю искусств и совершенствовать навыки рисования, что в конечном итоге способствовало их профессиональному становлению. Еще на рубеже XIX–XX вв. училище решало глобальную проблему подготовки художников для промышленности. В конце 1890-х гг. в ЦУТР обучалось двести человек; в состав училища входили следующие отделения: общее художественное отделение, декоративной живописи и резьбы, майолики, чеканки, ксилографии, живописи по фарфору, ткацкого и набивного дела. Таким образом, можно отметить, что направления были разделены по материалу: керамика, текстиль, дерево, металл. Программа по рисунку и живописи для этих специализаций основывалась на натурном изображении декоративных элементов, на натюрмортах, в которых преобладали предметы быта с орнаментом и драпировки.

В настоящее время учебная программа по рисунку и живописи в СПбГХПА им. А. Л. Штиглица включает в себя изображения натюрмортов, головы человека, обнаженной модели, интерьера и пейзажа. Одним из учебных заданий, существующих со времени основания этого вуза, является изображение интерьера. По работам выпускников разных лет можно проследить, как менялись задачи учебного рисунка и живописи за последние сто лет. Сохранившиеся в музее академии зарисовки, выполненные акварелью на рубеже XIX–XX вв., представляют собой реалистичные изображения залов учебного музея. В 1970-е гг. студенты выполняли живописные зарисовки по памяти, предварительно посетив залы Эрмитажа и сделав ряд быстрых, схематичных набросков. Цель этих упражнений — развитие фантазии и образного мышления, осмысление и творческая интерпретация классического наследия. Это задание развивает навыки рисования интерьера по представлению.

В 1990–2000-е гг. изображение интерьеров в учебных заданиях СПбГХПА им. А. Л. Штиглица развивалось в двух направлениях. Первое из них — изучение исторических интерьеров академии в рамках курса академического рисунка. Здесь применяется в основном графитный

карандаш и группа мягких материалов (соус, сангина, уголь). Основная цель этих заданий — изучение законов перспективы. Второе направление — творческое осмысление исторических пространств академии и музея, которое выражено в плоскостно-декоративных зарисовках и более длительных работах. В подобных заданиях, предназначенных в основном для студентов старших курсов, сделан акцент на характере интерьера, его декоре. При этом спектр художественных материалов гораздо шире — маркер, тушь, гуашь, различные по фактуре виды бумаги.

В программу по живописи также были включены изображения интерьеров. Некоторые из них выполнены по мотивам зарисовок в Государственном Эрмитаже. В подобных работах уже нет объемно-пространственных изображений, которые решали перспективные задачи. Обучающиеся постепенно перешли к декоративно-стилистическому решению, к созданию текстурных и орнаментальных композиций. Особенно интересны студенческие работы, выполненные под руководством профессора К. А. Гущина (ил. 2).

Овладение декоративно-плоскостным изображением освобождает художника от бездумного копирования природы и позволяет обрести свободный выбор средств и целей исполнения. Декоративно-плоскостное изображение отличается от реалистичного: главная роль отводится цветовому пятну, а не свету. Когда студент замечает характерные особен-



Ил. 2. Интерьер Эрмитажа. Учебная работа по живописи, выполненная студентом кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица, преподаватель К. А. Гущин, 2005 г.



ности исторического интерьера, то выделяет их с помощью графических приемов. Так, например, отлитые из бронзы дверные ручки увеличиваются по масштабу, окна-витражи в полах становятся очень яркими и разноцветными, ажурные окна-решетки переходят в орнамент. Этим приемом не следует злоупотреблять, в связи с тем, что он нередко ведет к излишним искажениям формы и перспективы будущей композиции.

В 2020-е гг. студенты петербургских вузов активно применяют коллаж и как метод эскизирования, и как технический прием при разработке декоративных композиций. Особенно интересные результаты дает совмещение коллажа с линейным наброском и декоративной живописью.

Необходимо отметить, что с каждым годом разнообразие материалов, применяемых в коллаже, продолжает расти. Плотная и тонкая бумага, с матовой и глянцево́й поверхностью, а также пластик, полиэтилен, синтетические ткани и сетки — все это составляет основу для коллажирования. Отдельного упоминания заслуживает ручная бумага, которая сама по себе предоставляет интересные возможности для творческих экспериментов. Практика показывает, что техника коллажа может быть использована в учебных заданиях по рисунку и живописи, цель которых — изображение музейных интерьеров.

В начале XXI в. большинство образовательных программ в вузах имеют академическую направленность и предполагают объемно-пространственное решение. Однако с приходом информационных технологий, которые затрагивают все области человеческой деятельности, живопись и графика все более отдаляются от академических принципов и переходят в область свободного творчества. Взаимодействие различных материалов и техник, позволяет ставить новые цели в художественной работе. На примере учебного задания «интерьер музея» можно проследить эволюцию целей и задач, поставленных перед обучающимися. Сопоставление учебных работ конца XIX и начала XXI вв. показывает изменения в передаче пространства, переход от линейно-воздушной перспективы к декоративно-плоскостному изображению.

#### Литература

1. *Биценко, Р. В.* Создание визуального и концептуального пространства фронтальной композиции с использованием методов изобразительной перспективы // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. — 2022. — № 1 (61). — С. 1–9. —URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozdanie-vizualnogo-i-kontseptualnogo-prostranstva-frontalnoy-kompozitsii-s-ispolzovaniem-metodov-izobrazitelnoy-perspektivy> (дата обращения: 10.10.2023).
2. *Векслер, А. К.* Коллаж в системе профессиональной подготовки художника-педагога: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / А. К. Векслер; РГПУ им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2011. — 278 с. —URL: <https://www.disscat>.

com/content/kollazh-v-sisteme-professionalnoi-podgotovki-khudozhnika-pedagoga (дата обращения: 21.10.2023).

3. Вуль, О. А. Типология методических направлений преподавания специализированного рисунка студентам-дизайнерам интерьера // Высшее образование сегодня. — 2015. — № 2. — С. 31–36. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-metodicheskikh-napravleniy-prepodavaniya-spetsializirovannogo-risunka-studentam-dizayneram-interiera> (дата обращения: 28.10.2023).
4. Грехова, М. С. Изображение интерьеров в русском изобразительном искусстве первой половины XIX века // Ценности и смыслы. — 2011. — № 6 (15). — С. 131–136. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazhenie-interierov-v-russkom-izobrazitelnom-iskusstve-pervoy-poloviny-xix-veka> (дата обращения: 15.09.2023).
5. Кулева, М. И. Современное искусство как профессия: карьерные пути молодых художников с разным образовательным бэкграундом (случай Санкт-Петербурга) // ЖССА. — 2016. — № 1. — С. 110–123. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-kak-professiya-kariernye-puti-molodyh-hudozhnikov-s-raznym-obrazovatelnyim-bekgraundom-sluchay-sankt-peterburga> (дата обращения: 02.11.2023).
6. Миронов, В. С. Традиции школы живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица / отв. ред. В. С. Миронов. — Санкт-Петербург: Лики России, 2010. — 272 с.
7. Столярова, Е. Г. Реалистическое и условное пространство живописи в контексте художественного образа / Е. Г. Столярова, А. Е. Березин, О. А. Жерноклёва // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2022. — № 84. — С. 93–98. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realisticheskoe-i-uslovnnoe-prostranstvo-zhivopisi-v-kontekste-hudozhestvennogo-obraza> (дата обращения: 19.09.2023).

Научный руководитель — доцент кафедры декоративного искусства и дизайна, кандидат искусствоведения М. С. Широковских

УДК 741:378.147:004.738.5

**Ю. Н. Агафонов**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

## **ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ РИСУНКУ: СЧАСТЛИВАЯ ВОЗМОЖНОСТЬ, НЕИЗБЕЖНЫЕ МИНУСЫ, ВЕЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ**

*Традиционное, классическое обучение рисунку в рисовальных классах, мастерских рисунка проверено опытом многих веков и всегда приносило те или иные результаты в зависимости от таланта ученика и педагогического опыта, умения и методики преподавателя. Эпоха интернета предоставила новые технические возможности обучения рисунку по видеосвязи. Этот способ исключает тесный живой контакт учителя и ученика, но всё же становится дополнительным инструментом для овладения знаниями и мастерством в реалистическом рисунке, если ученик не может по самым различным причинам (проживание в другом городе, карантин, сложные погодные условия, соображения безопасности, актуальные в наше время) присутствовать в рисовальном классе, мастерской.*

**Ключевые слова:** классическое обучение, реалистический рисунок, мастерские рисунка, обучение рисунку по видеосвязи, методика

**Yurii N. Agafonov**

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

## **DISTANCE LEARNING IN DRAWING: A HAPPY OPPORTUNITY, INEVITABLE DISADVANTAGES, THE DICTATES OF TIME**

*Traditional, classical drawing training in drawing classes, drawing workshops has been tested by the experience of many centuries and has always brought certain results depending on the talent of the student and the pedagogical experience, skills and methods of the teacher. The Internet age has provided new technical opportunities for learning drawing via video communication. This method excludes close live contact between the teacher and the student, but still becomes an additional tool for mastering knowledge and skill in realistic drawing if the student cannot, for a variety of reasons (living in another city, quarantine, difficult weather conditions, safety considerations relevant in our time) be present in the drawing class, workshop.*

**Keywords:** classical training, realistic drawing, drawing workshops, video drawing training, methodology

Во всех вузах существует заочная форма обучения. Иногородным студентам высылаются контрольные задания по программам обучения тех или иных предметов, чаще всего теоретических. Обучающиеся самостоятельно выполняют задания дома, а затем отправляют в свой вуз — это значительная часть их обучения. Помимо домашней работы они два раза в год приезжают в свой институт на сессию, где лично сдают экзамены за семестр. Однако для художественных вузов и факультетов заочное обучение за редким исключением не практиковалось. Например, во времена Советского Союза был заочный факультет для художественного направления, книжной графики, во львовском полиграфическом институте. Правда, в нашем вузе на художественных отделениях такого не практиковалось никогда. Было лишь вечернее отделение на факультете промышленного дизайна, но и оно много лет назад прекратило своё существование. Существует заочное обучение только у искусствоведов, поскольку это теоретическое отделение и часов рисунка, живописи и композиции в программе обучения у них совсем немного. Хотя и они, когда приезжают на одну из сессий в течение целого месяца рисуют и пишут с натуры в мастерских академии, после чего получают зачеты по этим творческим дисциплинам.

Обучение рисунку вообще крайне консервативный вид педагогической деятельности. Мастерская, рисовальные классы художников-преподавателей, их интерьеры, обстановка сами по себе обладают определенной аурой, настраивают на творческую волну, мобилизуют на аналитическую работу, которая требует глубокого изучения формы, пропорций, овладения знаниями законов и приёмов грамотного построения перспективы, ракурсов натуры. Преподаватель направляет возникающий творческий настрой и художественный потенциал ученика в нужное русло. Ученики учатся у преподавателя, у натуры и друг у друга. Помогает обучению и богатейший иллюстративный материал великих высокохудожественных произведений, накопленный человечеством за всё длительное существование изобразительного искусства, шедевры живописи, скульптуры, архитектуры и графики.

Мой первый опыт обучения рисунку по интернету состоялся вынужденно в связи с карантином, связанным с печально памятной пандемией КОВИДа-19. Взаимодействие с учениками осуществлялось в группе сети «ВКонтакте» и мессенджере «*WhatsApp*». Во «ВКонтакте» происходила переписка, письменные консультации присылаемых студентами рисунков нашей семестровой программы, а в сети «*WhatsApp*» я регулярно старался донести свои замечания, по ходу рисунка записывая голосовые сообщения. Этап за этапом я получал возможность следить за ходом работы студентов и направлять их. К концу семестра каждый студент составлял альбом из фотографий как минимум пяти заданий семестра, этикие цифровые отчёты, которые затем преподаватели кафедры рисунка просматривали на большом мониторе в читальном зале нашей библиотеки, коллегиаль-

но выставляя итоговые оценки. История с пандемией стала подходить к своему естественному завершению. Студенты возвращались в академию, в мастерские рисунка к своему нормальному очному обучению. Единичные студенты ещё не могли вернуться, и к ним прикреплялись так называемые тьюторы. В этом качестве побывал и я, консультируя и направляя нескольких дистанционных студентов по рисунку из Китая и Латвии.

Наш отдел дополнительного образования, пожалуй, первым в условиях карантина оперативно сориентировался и стал применять дистанционную форму обучения. Вечерние подготовительные курсы в основном могут посещать молодые и не очень жители Санкт-Петербурга или, в крайнем случае, его ближайших пригородов. Хотя, например, из Шлиссельбурга ездить уже крайне затруднительно и долго. Иногородние абитуриенты, за небольшим исключением, не могут позволить себе приехать в Петербург и практиковать очные занятия по рисунку и другим предметам, необходимым для сдачи приёмных экзаменов. Следовательно, большинство желающих поступить в нашу академию оставались за бортом систематического живого образовательного процесса. Карантин стал мощным стимулом проведения занятий в частности по скайпу. При моём изначальном скептицизме такая не очень большая поначалу экспериментальная практика подвигла меня согласиться попробовать проводить подготовительные курсы с помощью Интернета.

Интернет при всех своих известных недостатках (содержанию недостоверных данных, откровенной неконтролируемой дезинформации, так называемых фейков, не верифицированных фактов) являет собой могучий объединяющий фактор. Этот инструмент, как и всякий другой можно использовать как для добрых, так и для преступных дел. Группа обучающихся в одно и то же время собирается у компьютера. Тут одновременно соединяются разные области, края, широты и параллели: Москва и Подольск Московской области; Петрозаводск, Калининград, Воронеж, Белгород, волжские города: Ульяновск, Казань, Самара, небольшой Глазов, города уральского региона: Екатеринбург, Челябинск, Оренбург, сибирские города: Омск, Красноярск, Иркутск, Новокузнецк, Горно-Алтайск, дальневосточный Комсомольск-на-Амуре, где к концу занятий уже далеко за полночь. У компьютера также и ученики из Китая, Казахстана (Алма-Ата, Усть-Каменогорск), Азербайджана (Баку), Прибалтики и т. д. Все могут слышать не только преподавателя, но и реплики, диалог обучающихся с преподавателем. Между нами тысячи километров, но мы одновременно собираемся и занимаемся самым любимым делом для художников — рисунком.

Именно дистанционное обучение по интернету на подготовительных курсах получило системное наполнение и выстроилось в некоторую цепочку графических заданий от простых к более сложным. Я провожу занятия для поступающих на отделение живописи и реставрации, которые

состоят в копировании выдающихся произведений прошлого в области рисунка и графики. Новый учебный год, как и первокурсники, мы начинаем с самого простого — объектов предметного мира; разумеется — это натюрморт и драпировка. Обычно я выбираю очень выразительный образец какого-то великого мастера. Например, в скайпе выкладываю *репродукцию драпировки Альбрехта Дюрера* и включаю демонстрацию экрана. Объясняю задачи, которые надо решить при выполнении этого рисунка, особенности рисования складок, необходимость правильно закомпоновать изображение, верно уловить, увидеть ракурс, движение всей драпировки в целом и каждой складки в отдельности, которые должны быть подчинены большой форме и не дробить её. Этому очень существенно помогает тот великолепный образец, который мы рисуем и который своими высокими изобразительными качествами сам по себе блестяще стимулирует учеников попытаться достичь такого же результата в своём рисунке. И, само собой разумеется, что абсолютный результат недостижим как недостижимо высшее совершенство, но стремление к нему, тяжелый труд, вкладываемый в этот рисунок, развивают художественные качества, раскрывают индивидуальные способности, дарование каждого из обучающихся.

Абитуриенты во время двухчасового вступительного экзамена должны сделать копию с предлагаемого образца в формате А4 на своём формате А3. В связи с таким предоставляемым коротким отрезком времени физически невозможно копировать, например, по клеточкам или какими-либо другими способами копирования, кроме как рисования с листа, «на глаз», как бы с натуры. Находясь рядом с учениками в аудитории рисунка, я подхожу поочерёдно к каждому из них, подсказываю, что нужно исправить, уточнить, улучшить. Я показываю на полях формата бумаги, как рисовать какой-либо фрагмент, иногда стираю какие-то лишние линии, расставляю акценты, смягчаю какое-нибудь пятно, второй и третий планы, что стимулирует дальнейшее продвижение работы над изображением, не даёт топтаться на месте. Когда юный художник рисует дома абсолютно самостоятельно, без направляющего руководства, конструктивной критики учителя, он зачастую долго топчется на одном месте, не замечая своих ошибок. По видеосвязи такого личного взаимодействия я, разумеется, абсолютно лишен. И тут главным инструментом влияния на процесс создания рисунка является речевой аппарат. Вспомним каноническое: «В начале было Слово...» (Св. Евангелие от Иоанна 1:1). Поэтому, хочешь, не хочешь, приходится включать всё своё красноречие, находить важные и необходимые аргументы, чтобы донести вербально, что требуется от ученика, чтобы он мог с каждым часом работы уточнять и улучшать свою копию. И преподаватель вынужден неустанно работать над своей речью, учиться подбирать максимально яркие и убедительные образные выражения, повторяя необходимые рекомендации и указания, используя новые формулировки и обороты речи, что заставляет его пополнять сло-

варный запас, развивать свой лексикон и себя самого в педагогическом мастерстве. Единственным помощником словесным наставлениям в скайпе становится только курсор, которым преподаватель в состоянии хоть как-то указать на фрагмент или деталь, нуждающиеся в корректировке. Есть ещё возможность в подкрепление своих слов увеличить в несколько раз участок изображения, на который я обращаю внимание и тем самым ещё раз убедить ученика, что тот допустил неточность в своём рисунке. При необходимости для закрепления результата и понимания формообразования можно сделать ещё одно подобное задание. И оно, наверняка, с учётом приобретённого опыта будет выполнено быстрее, точнее и качественнее. В первом рисунке, скорее всего, не будет свежести исполнения великого автора, поскольку ученику придётся делать много исправлений и, следовательно, много стирать в ущерб лёгкости виртуозного рисовальщика.

На следующем этапе в нашей цепочке заданий мы *рисует голову*. У нас в арсенале подобных произведений есть великолепные образцы академических рисунков гипсовых голов с античных слепков и скульптур итальянского Возрождения. Есть также богатая подборка рисунков живых голов европейской академической школы начиная с того же Ренессанса и заканчивая эпохой классицизма и реализма XIX в. как Западной Европы, так и лучших образцов русского реалистического академического рисунка. Начиная работу над живой или гипсовой головой преподавателю необходимо, как и в задании с предметными формами вновь максимально точно, убедительно и доходчиво озвучить цели и задачи, которые нужно решить в финале нашей работы. Помимо композиции в листе, движения, ракурса, перспективных сокращений, пропорций головы следует рассказать о некоторых анатомических особенностях человеческого черепа, общих пропорциях головы и лица натурщика. Все собравшиеся в этот час у своих компьютеров и других электронных гаджетов, ноутбуков и планшетов внимательно слушают преподавателя, задавая по ходу объяснения задания возникающие вопросы. И это уважаемое собрание, объединяющее различные города, регионы, разные часовые пояса, страны и даже части света видит голову на своём мониторе и настраивается на результативную работу. На некоторое время можно перевести дух, ожидая фотографий работ учеников на начальном этапе компоновки и построения головы. Примерно через полчаса или час ленту чата начинают засыпать фотографии опусов будущих художников. На моём рабочем столе, мониторе ноутбука с левой стороны я выкладываю портрет работы, например, Жана-Батиста Грёза, а справа изображение начатого рисунка абитуриента, который он только что выложил в чате скайпа. Камера ноутбука отключена, звук всех участников видеозанятия также выключен, чтобы не создавать нежелательный звуковой фон. Для всех включена лишь демонстрация моего экрана и мой микрофон. Все слышат мои комментарии по поводу присланного материала, который демонстрируется для всех участников видеозанятия.

Желающие также видят и движения курсора по рисунку, сопровождающие мои комментарии и замечания. Аудитория, видя недостатки или достоинства представленного рисунка, делает соответствующие выводы и относительно своих работ.

Выполнив рисунок головы, мы переходим к *рисованию рук*. Берём для исполнения «Руки молящегося» Альбрехта Дюрера. Это задание не менее, а в чём-то и более сложное, чем голова натурщика. И снова необходимо максимально быстро копировать с натуры. Немалые затруднения у обучающихся вызывает определение размера в данном случае кистей рук в листе. Часто ученики не попадают в нужный размер, поэтому необходимо не жалея потраченного времени вернуться назад и максимально точно нарисовать руки в масштабе и движении. Найдя общий силуэт и ракурс предлагаемого рисунка, абитуриенты приступают к тональной проработке фрагментов и деталей. В дальнейшем ближе к завершению работы дистанционные ученики, внимательно глядяваясь в технику моделировки пальцев, суставов, фаланг пытаются скрупулёзно и точно воспроизвести авторский штрих, которым художник лепит все объёмы рук — большие и малые.

Следующее важное задание — *классическая обнажённая фигура*. И выполнить её на экзамене предлагается также за 120 минут. Как всегда начинают рисунок с компоновки, размещения фигуры в формате А3. Для копирования предлагается очень хорошо нарисованная академическая постановка обнажённого натурщика из золотого фонда академии художеств или рисунки великих рисовальщиков прошлых веков. В процессе этой работы полезно также обратиться к лучшим пособиям по пластической анатомии, чтобы изучить и запомнить мышцы, косточки, суставы, мышечки, основные узлы совершенного человеческого тела, которые прячутся под кожей обнажённого натурщика. Обычно мы начинаем со стоящей фигуры, когда надо правильно нарисовать опорную ногу, связать её с яремной выемкой, грамотно изобразить движение плечевого пояса и встречное движение костей таза в контрапосте. Далее берём для копирования всё более сложные в движении и ракурсах рисунки человеческой фигуры.

Дистанционное обучение рисунку вполне ещё приемлемое при копировании высоких образцов крайне проблематично для рисования с натуры. Когда в 2020 г. в связи с пандемией наша приёмная комиссия проводила дистанционные приёмные экзамены по творческим предметам под неусыпным наблюдением камер за поступающими, её сотрудники выкладывали для рисования «с натуры» заранее подготовленные фотографии классических гипсовых слепков античных голов и скульптур Возрождения. Фотограф делал эти снимки с нейтральным рассеянным освещением. И по сравнению с головой, стоящей на постаменте перед группой учеников в мастерской рисунка — это лишь бледное подобие того, как воспринимается реальная голова, к примеру, Аполлона или Венеры. Ученик, сидящий за мольбертом, воспринимает реальную голову



полностью стереоскопично. Он крутит головой вправо и влево, может привстать и подойти к модели поближе, чтобы внимательно посмотреть, как происходит формообразование природы. И фактически рисование как бы «с натуры» с фотографии неизбежно превращается в скверное копирование неубедительного субъективного фотографического изображения. И рисующий становится рабом предлагаемого фоторакурса. Конечно, опытный и талантливый фотохудожник способен максимально выигрышно создать искусственное освещение, установить прямой и рассеивающий свет, настроить работу помогающих, выявить объём и форму головы. Но это будет его видение, понимание пространства, его концепция формы. И рисующий опять-таки непременно станет бездумно копировать предложенное освещение, но не анализировать, дотошно изучать и понимать объёмно-пространственную ситуацию природы, движения и повороты поверхностей, конструкцию изображаемого предмета и воздушную перспективу. И, разумеется, более или менее успешно выдержать такой дистанционный экзамен по рисунку при изображении головы с фотографии могли абитуриенты уже имеющие солидную практику настоящего рисования с натуры с преподавателем в рисовальном классе и сумевшие как-то адаптироваться к предлагаемой ситуации и установленным правилам игры.

Интернет заполнен информационным мусором, в котором утопают полезные и достоверные материалы. Но сама идея такого всемирного вместилища научных, исторических, документальных и изобразительных ресурсов при правильном и разумном использовании является серьёзным подспорьем в обучении молодого поколения художников. Необходимо научиться правильно ориентироваться в этих информационных потоках и, уж конечно, максимально применять эту систему связи для человеческого общения и интеллектуального обогащения. В области естественных и точных наук, в математике, физике, химии крайне затруднительно, да и просто невозможно внедрить ложные данные и формулы. Дважды два всегда четыре, а формула воды —  $H_2O$ . Художник с развитым и воспитанным хорошим художественным вкусом также сумеет увидеть и отделить настоящие произведения искусства от фальшивок. В конце концов, России как великому государству надо развивать свой российский чистый от всего наносного интернет, как это давно сделала бурно развивающаяся, ставшая уже мировым экономическим и политическим лидером Китайская народная республика.

Дополнительное средство связи с нашими потенциальными студентами, безусловно, весьма полезно в процессе подготовки к вступительным испытаниям в частности по рисунку. На подготовительных курсах по композиции и очных, и дистанционных нет рисования с натуры, поэтому минусов и профанации гораздо меньше. И, разумеется, грех не воспользоваться таким мощным ресурсом и средством коммуникации современного мира как Интернет. И его уже невозможно исключить из нашей жизни,

нереально отменить никакими указами. Подлинному изобразительному искусству не требуется переводчик. Оно понятно каждому человеку, умеющему видеть и слышать и обладающему хорошим художественным вкусом, который надо прививать в художественном учебном заведении. Никакие дикие, нелепые и оголтелые санкции и ограничения не способны изолировать художников от общения друг с другом. В академии Штиглица уже несколько последних лет весьма успешно проходит фестиваль «Вокруг света. Искусство без границ». В 2023 году в нём участвовало рекордное количество — 24 страны. А в 2024 году наблюдается ещё больший интерес к этому фестивалю и конкретно к одной из выставок в его рамках «Мир глазами художника». Художники со всего мира, всех континентов присылают на нашу выставку-конкурс свои картины, которые затем более двух недель демонстрируются на мониторе с хорошим разрешением в Большом выставочном зале учебного Музея прикладного искусства СПГХПА имени А. Л. Штиглица. Искусство действительно не имеет границ и в большой мере способствует этому всемирная сеть Интернет, которая объединяет людей доброй воли и художников всей планеты.

#### Литература

1. *Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века* / авт.-сост. А. Н. Воронихина [и др.]. — Ленинград: Искусство, 1981. — 170 с.
2. *Баммес, Г. Изображение фигуры человека* / Г. Баммес. — Берлин: Фольк унд виссен, 1984. — 336 с.
3. *Ивашина, Г. Г. Перспектива: учебное пособие* / Г. Г. Ивашина. — Санкт-Петербург: СПГХПА, 2005.
4. *Куриляк, Р. П. Рисунок: размышления художника-анатома* / Р. П. Куриляк. — Санкт-Петербург, 2003.
5. *Плужник, О. В. Копирование в учебном академическом рисунке* / О. В. Плужник. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. — 107 с.
6. *Ростовцев, Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка* / Н. Н. Ростовцев. — Москва: Изобразительное искусство, 1983.
7. *Семенов, В. Ю. Портрет в учебном рисунке* / В. Ю. Семенов, К. К. Константинов. — Санкт-Петербург, 2017.
8. *Семенов, В. Ю. Учебное рисование и лепка с классических скульптурных образцов* / В. Ю. Семенов, К. К. Константинов, Л. А. Бейбутян. — Санкт-Петербург, 2017.
9. *Симблет, С. Рисунок: полное собрание техник* / С. Симблет. — Москва: АСТ, 2006.
10. *Соболева, М. Педагогическая система Академии художеств 18 в.* / М. Соболева, Э. Белютин. — Москва: Искусство, 1956.
11. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица: альбом* / отв. ред. В. В. Пугин. — Санкт-Петербург: Лики России, 2007.

УДК 741:378.147

**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 ПРЕДМЕТНЫХ ФОРМ СВОБОДНОЙ КОМПОНОВКИ**

*Статья анализирует накопленный опыт проведения задания «предметные формы свободной компоновки» в курсе академического рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (СПбГХПА им. А. Л. Штиглица). Рассматриваются методика ведения работы и технические аспекты выполнения задания применительно к специфике художественно-промышленного вуза.*

**Ключевые слова:** рисунок, компоновка листа, организация плоскости, передача пространства, линия, тон, структура, конструкция

**Vladislav V. Pugin**

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

**Alexandra M. Egorova**

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

## **EDUCATIONAL DRAWING OF SUBJECT FORMS OF FREE LAYOUT**

*The article analyzes the accumulated experience of conducting the task «subject forms of free layout» in the course of academic drawing of the A. L. Stieglitz SPGHPA. Methodological and technical aspects of educational drawing on the stated topic are considered in relation to the specifics of the art and industrial university.*

**Keywords:** drawing, sheet layout, plane organization, space transfer, line, tone, structure, construction

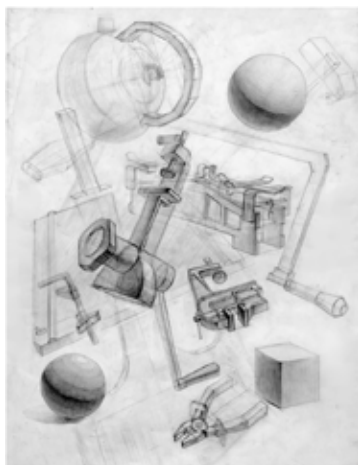
Рисование предметных форм, начиная от геометрических тел, включая предметы быта, архитектурные детали, и заканчивая сложным натюрмортом — очень важная тема в курсе академического рисунка художественно-промышленного вуза [1]. Этот раздел программы позволяет, с одной

стороны, помочь первокурснику ликвидировать пробелы довузовской подготовки в области рисунка, с другой стороны, создать базу для решения задач высшей художественной школы. В данной статье подробно остановимся лишь на одном задании — рисовании предметных форм свободной компоновки. Несмотря на то, что это задание стоит первым в программе рисунка, оно является одним из самых важных и ключевых, в котором закладываются практически все основы конструктивного объёмно-пространственного рисования.

Цель задания — формирование умения создавать и компоновать объёмно-пространственное изображение на плоскости при помощи тона и линии. Данная цель включает следующие задачи:

- организация композиционного пространства листа,
- организация тонального пространства листа,
- изучение законов линейного построения,
- изучение законов тона,
- знакомство с понятиями структуры и конструкции,
- знакомство с тремя составляющими любого изображения (объёмно-пространственной, живописно-экспрессивной и линейно-графической (орнаментальной)) (ил. 1).

Задание «предметные формы свободной компоновки» знакомит студента с основными принципами ведения объёмно-пространственного рисунка, с понятиями структуры и конструкции, с двумя основными инструментами передачи объёма на плоскости: тоном и линией; развивает навыки композиционного мышления, умение пользоваться штрихом, умение создавать градации тона.



Ил. 1. Предметные формы свободной компоновки. Анна Дранишникова. Бумага, графитный карандаш, 2021 г., 80 × 60 см

Рассмотрим процесс выполнения задания «предметные формы свободной компоновки», акцентируя внимание на выборе предметов, особенностях компоновки в листе и специфике светотеневой моделировки.

Выделим несколько этапов в процессе ведения работы:

1. Подготовительный этап.
2. Компоновка в листе.
3. Рисование простых геометрических тел — шар и куб.
4. Работа тоном.

#### *Подготовительный этап*

На низкий подиум выставляется набор предметов быта. Лучше всего для этого задания подходят строительные и слесарные инструменты (ручная дрель, рубанок, отборник, пилы, тиски, гаечные ключи), кухонная утварь (ручные мясорубки, весы, сосуды), детали машин — в общем подходят любые бытовые предметы со сложным, интересным структурным устройством [2]. Подбирая предметы для задания, педагог должен следить, чтобы они были разными по качеству. Следует отметить, что предметы обладают несколькими качествами при восприятии их как объектов для рисования. Первое качество — качество сложности: сложные (дрель, мясорубка, рубанок, микроскоп и т. п.), средней сложности (разводной ключ, керосиновая лампа, пульверизатор, масляный шприц), простые (чайник, кувшин, бутылка, коробка, навесной замок и т. д.). Второе качество — качество формы: какие-то предметы, при очень сильной степени обобщения, должны быть многогранниками (то есть вписываться в призму или пирамиду), а какие-то — быть телами вращения. Хорошо включать предметы из прозрачных материалов и ажурные, помогающие видеть структуру насквозь.

#### *Компоновка в листе*

Приступая к компоновке листа, ученик из всего этого разнообразия объектов выбирает некоторые и компоует с учетом того обстоятельства, что в эту композицию нужно будет включить простые объемы: шар и куб. При этом необходимо обратить внимание студента на то, что каждый предмет должен быть нарисован в самом выгодном для него ракурсе и развороте, чтобы зритель без проблем понимал конструктивную сущность изображаемого. При выборе объектов для включения в композицию листа, студент должен помнить о том, что в его рисунок должны войти как предметы всех степеней сложности, так и характера формы.

Первая сложность, с которой сталкивается студент при компоновке — свобода выбора. Студенту не предлагается готовых композиционных решений, это обстоятельство зачастую ставит в тупик: у ученика нет готовой композиции, он должен сам выбрать объекты для рисования и сам скомпоновать их в непривычный для себя формат отсутствия предметной плоскости.

На этапе компоновки студент должен познакомиться с основными категориями композиции, такими как: композиционный центр, контраст, нюанс, ритм, равновесие, статика и динамика, перцептивные (композиционные) связи, пропорциональные отношения и др.

В конечном итоге нужно добиться убедительной композиции листа с явно выявленным композиционным центром, уравновешенной, обладающей внутренней динамикой, богатой контрастами и нюансами, организованной как с точки зрения восприятия двухмерного, так и пространственного. Особое внимание следует обратить на то, что изображаемая композиция — прежде всего пространственная, богатая разнообразием расположения предметов и пластических контрастов, проявляющихся в столкновении разнохарактерных форм: округлых с гранеными, ажурных с монолитными, динамичных со статичными, простых со сложными. Так же особое внимание следует обратить на воздушную перспективу, то есть, создание глубины в листе за счёт тёмного среднего и совсем лёгкого нажима при рисовании предметов.

#### *Рисование простых геометрических тел — шар и куб*

После того как скомпонованы предметы, приступают к рисованию простых объёмов: шара и куба. Простые объёмы рационально рисовать без натуры «от себя» чтобы избежать срисовывания случайного тона. Студент должен сам выбрать направление света и все объекты рисования в данной работе освещать единым источником света.

Несмотря на то, что простые формы следует рисовать без натуры очень важно продемонстрировать принципы распределения тона на реальных геометрических объёмах.

На примере куба студенту рассказывается о двух принципиально разных составляющих человеческого восприятия и соответственно о двух способах передачи формы в пространстве:

Сведение формы к сумме геометрических плоскостей — выявление конструкции линий.

Следует отметить, что линии, используемые в рисунке, делятся на два типа: линии построения, их так же можно назвать линиями, рассказывающими о форме и помогающими ее условно передать; и линии как изобразительное средство — то есть способ отделить форму от пространства. Необходимо акцентировать внимание студентов на ошибках в использовании линий (слишком сильный нажим линий построения, слишком сильное перспективное сокращение, несоответствие раскрытия грани кубиков углам наклонной линии рисующей рёбра куба).

2. Восприятием светотени — выявление формы с помощью светотеновой моделировки — тона. Простые объёмы, вылепленные тоном, служат своеобразным камертоном объёмности для последующего рисования предметов.

Этап рисования простых форм очень важен так как помогает на начальном этапе обучения академическому рисунку выявить и заполнить пробелы в знаниях студента:

- имея опыт рисования геометрических объёмов, он срисовывает, тушует, не понимая законов;
- обладая аналитическим умом, не имеет достаточных навыков использования тона, навыков культуры ведения рисунка;

– и то и другое вместе.

### *Работа тоном*

После того как нарисованы простые объёмы, приступают к более внимательному рисованию предметных форм. Начинают с центральных и самых сложных предметов, затем рисуют предметы средней сложности, а после — наиболее простые объекты, они, как правило, располагаются на дальнем плане и связывают предметы передних планов общим композиционным пятном. На этом этапе студент совершенствует умения, связанные с прочтением формы и передачей этого прочтения на плоскости; разбирается в устройстве объекта — старается свести сложную архитектуру предмета к простым объёмам: шару, кубу, цилиндру, призме.

Как правило, в процессе рисования оказывается, что первоначальная композиция не вполне устраивает; нужно объяснить студенту, что это обстоятельство совершенно нормально, и следует уточнять композицию в процессе ведения задания до самого конца.

Предметы рисуются линейно-конструктивно, с условным минимально необходимым и достаточным тоном. Студент должен помнить, что все предметы освещаются единым источником света. На этом этапе объясняется, что условный тон — это не произвольная фантазия, а проявление тех же законов, которые они изучили на примере рисования шара и куба.

То есть более лёгкий тон или более нагруженный всё равно подчиняется одним и тем же законам (единство теней и единство света (полутона работают в пятне со светом), более активный нажим границы света и тени, градации тона в полутонах на телах вращения, градиенты, подчиняющиеся большому тону плоскости) — это важные аспекты, на которые студент не всегда обращает внимание. Зачастую понимание учеником условного тона сводится к какой-то фантазии и «инакости» в противовес классической школе.

Живописные качества (такие как окраска, фактурность и прозрачность материала) предметов при выполнении этого задания не учитываются. Однако, ведущий предмет в центре листа может быть выполнен так, чтобы намек на материальность был передан.

На этапе более внимательной прорисовки предметов студент совершенствует свои умения прочтения формы, знакомится с понятием структуры и конструкции [3]. Рисуя предмет, студент учится как разбирать форму, так и обобщать её — один и тот же предмет может быть как сложным так и средней сложности в зависимости от степени разбора либо обобщения.

Умение как вести рисунок вглубь, находя все новые и новые элементы, так и обобщать детали, подчиняя их общему большому объёму — важный элемент понимания анализа большой [4] формы, что также важно для развития аналитического мышления студента.

Задание «предметные формы свободной компоновки» является одним из первых и важнейших (краеугольным камнем) в процессе обучения академическому рисованию. Это обуславливается тем, что в процессе

выполнения этого задания у студента формируются основы изобразительной грамоты, развивается графическая культура, вырабатывается чувство пространства, тона, умение увидеть рисунок целиком. Студент знакомится с профессиональной терминологией, учится мыслить абстрактно, а не механически фотографировать реальность.

Успешное выполнение данного задания позволяет обучающемуся с легкостью переходить по методической цепочке к следующим этапам (ступеням) обучения: архитектурная деталь — гипсовая голова. Студент оказывается подготовлен к сознательному рисованию с натуры: «Только владеющий объемным рисунком собственно рисует предметы, постигает и фиксирует пластические и пространственные свойства внешнего мира. Поэтому объемное смотрение является основной школой для дальнейшего применения рисунка в разнообразнейших областях художественного творчества» [5].

Подводя итог, подчеркнем, задание «предметные формы свободной компоновки» безусловно является одним из важнейших, основополагающих в процессе подготовки как художников-проектировщиков, дизайнеров, архитекторов — всех, чья профессиональная деятельность будет связана с объемным миром, так и художников, чья профессиональная деятельность будет связана с работой на плоскости: графиков, монументалистов, текстильщиков. Объемно-пространственное рисование является, безусловно, базовым в академическом рисовании, однако, следует помнить о том, что для формирования полноценного художника обучение объемно-пространственному рисунку обязательно должно сопровождаться заданиями по так называемой «рисовальной графике», где ставятся декоративные, орнаментальные и живописные задачи. Но ведущим должно оставаться объемно-пространственное рисование.

### Литература

1. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица*: альбом / отв. ред. В. В. Пугин. — Санкт-Петербург: Лики России, 2007. — 256 с.
2. *Индия — Россия: единство в многообразии* (к 550-летию хождения Афанасия Никитина в Индию): сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова, В. Л. Мельникова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — 252 с.: ил.
3. *Семенов, В. Ю. Учебное рисование и лепка с классических скульптурных образцов: учебное наглядное пособие* / В. Ю. Семенов, К. К. Константинов, Л. А. Бейбутян. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. — 96 с.: ил.
4. *Сергей Алексеевич Петров. Художник, педагог, методист: рисунок в высшей школе декоративно-прикладного и промышленного искусства* / автор-сост. В. И. Шистко; под ред. Г. А. Тишкина. — Санкт-Петербург, 2006. — 252 с.
5. *Радлов, Н. Э. Рисование с натуры* / Н. Э. Радлов. — Ленинград, 1935. — 91 с.: С. 53.



УДК 7.021.22:378.147

**М. М. Мешков**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **НАБРОСКИ В МЕТРОПОЛИТЕНЕ — РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ**

*Статья посвящена выполнению набросков в метрополитене. В статье поднимается проблема важности и необходимости выполнения набросков и зарисовок такого рода. Важность таких набросков заключается в том, что студент развивает свои художественные навыки, наблюдательность, остроту восприятия, отработку практических графических навыков. В выводах статьи отмечается, что наброски, выполненные в метрополитене, являются художественным материалом, взятым из жизни, который пригодится в дальнейшей творческой деятельности будущих художников.*

**Ключевые слова:** наброски в метро, зарисовки, реалистический рисунок, реалистическое искусство

**Mikhail M. Meshkov**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **SKETCHES IN THE SUBWAY — THE ROLE AND SIGNIFICANCE IN ARTISTIC PRACTICE**

*The article is devoted to the execution of sketches in the subway. The article raises the problem of the importance and necessity of making sketches. The importance of such sketches lies in the fact that the student develops his artistic skills, observation, perceptual acuity, and practical graphic skills. In the conclusions of the article, it is noted that the sketches made in the subway are artistic material taken from life, which will be useful in the further creative activities of future artists.*

**Keywords:** sketches in the subway, sketches, realistic drawing, realistic art

Основная часть студентов, которые поступают в университет на кафедру монументального искусства приезжают из разных регионов страны. Петербург является не только историческим городом, но и как большой мегаполис обладает метрополитеном. Большое количество людей ежедневно передвигаются, пользуясь подземкой. Не являются исключением и учащиеся, которые едут на учебу в метро. В основной массе не у всех студентов, поступающих в вуз, на родине есть метро. И они с интере-

сом и удовольствием осваивают этот вид передвижения. В этой связи студентам предлагается, поскольку путь из общежития до университета и обратно не близкий, выполнять наброски и зарисовки в метрополитене. Метро — это особый вид транспорта и люди встречаются довольно разные и колоритные, за которыми можно понаблюдать и поделаться с них зарисовки и наброски. Как правило, люди в метро ведут себя более естественно и непосредственно. Не пытаются позировать, находятся каждый в своем маленьком внутреннем мире. Читают книги или газеты, смотрят в экран смартфона, дремлют, слушают музыку через наушники. Если едут двое и более человек — ведут непосредственную беседу между собой. Перевозят домашних животных, какие-то предметы нужные в хозяйстве. Передвигаются с сумками на колесах. Едут с маленькими детьми и т. д. Вот все это разнообразие и предлагается студентам передать с помощью набросков и зарисовок. Именно работая над зарисовками и подмечая характерные особенности тех, кого изображает, студент развивает в себе художественную наблюдательность, остроту взгляда.

Как правило, люди очень разнообразны по своим физическим характеристикам и очень пестры в выборе гардероба. Служащие, рабочие, военные, студенты, курсанты, люди от школьного до преклонного возраста — каждый из них обладает неповторимым характером и индивидуальностью. И наблюдать за ними во время поездки и передвижения в переходах чрезвычайно увлекательно.

При выполнении набросков в метро, перед студентом ставится задача, как можно точнее передать особенность людей — всех и каждого. Этот творческий процесс весьма интересный. Не всегда сразу начнет получаться. Тут необходимо быть достаточно терпеливым и последовательным. Главное начать и погрузиться, что называется с головой, в этот процесс. «Творческий процесс начинается с видения. Видеть — это творческий акт, требующий определенного настроения, большого напряжения чувств и мыслей. Трудно научиться рисовать, но ещё труднее научиться мыслить творчески образно, композиционно» [1, с. 79]. Изображая фигуры по отдельности или делая групповые зарисовки, сама натура может подсказать и технику, и прием наброска или зарисовки. Это может быть непрерывная линия авторучки или карандаша (ил. 1, 2). На тонированной бумаге рекомендуется использовать мягкий материал (ил. 3). Им можно закладывать широкие поверхности. На тонированной бумаге очень хорошо применить в набросках белый карандаш или мелок белой пастели в сочетании с темным графическим материалом — это выглядит очень эффектно и придает зарисовке законченность

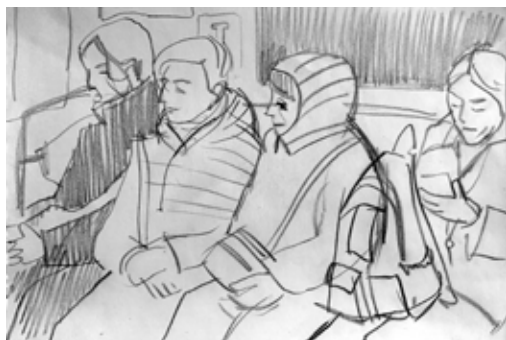
Вообще наброски и зарисовки такого рода весьма и весьма полезны. За короткий промежуток времени важно передать в работе движение, пропорции, характер, индивидуальные особенности. Это воспитывает остроту восприятия натуры, немногословность в изображении, умение



Ил. 1. М. Платонова. Бумага, линер,  
2023



Ил. 3. М. Соломина. Бумага,  
карандаш, 2023



Ил. 2. М. Платонова. Бумага, карандаш, 2023

передать характер. Такого рода упражнения важны не только в процессе обучения, но и на протяжении всей творческой жизни художника.

Реалистические традиции великих мастеров прошлого и настоящего всегда были и остаются главным ориентиром в изобразительном искусстве. Обладая техникой реалистического рисования, можно всегда очень убедительно передать характер и настроение в любом виде изобразительного искусства. Мимолетность бытия, переданная реалистично и с точной

характеристикой, никогда не оставляет равнодушным созерцающего художественное произведение. Великие мастера прошлого любили и умели даже в коротком наброске, состоящем из трех-четырех линий, передать характер изображаемого объекта и свое отношение к этому. Достаточно вспомнить наброски, дошедшие до нас от Леонардо, Микеланджело, Брейгеля, Дюрера, Ян ван Эйка, Рубенса, Рембрандта, Энгра, Пуссена, Гойи, Кипренского, Брюллова, Репина, Серова, Сурикова и т. д. Этот список можно продолжать бесконечно. Всех этих великих мастеров объединяет не только любовь к искусству, но и к самой жизни во всех ее проявлениях. Восхищаться жизнью, учиться у жизни и передавать события из жизни средствами реалистического изобразительного искусства — это всегда было главным творческим кредо мастеров прошлого. Участь у великих мастеров, следуя реалистическим традициям, студенты, обучающиеся на кафедре монументального искусства, активно проявляют себя в учебе. И работа над набросками и зарисовками вне стен университета является этому подтверждением. И как одно из мест, где можно оттачивать свои художественные навыки и наработки является метрополитен с его определенным укладом и активным ритмом.

Как уже говорилось выше — задания такого рода для студентов важны. Они развивают художественное воображение во время работы, дают некий отсыл к истории искусств. На примере мастеров прошлых лет можно проследить как художники решали те или иные тематические задачи в своих картинах. Как решалось картинное пространство, как разрабатывались образы и персонажи в произведениях ими создаваемых.

Все это опять же, будет некой переключкой с традициями из прошлого. Это дает укрепляющую базу во время обучения и постижения лучших достижений реалистического изобразительного искусства.

Традиции реалистического искусства насчитывают не одно столетие. Они выдержали испытание временем и убедительно доказали свое право на существование, и удерживают лидирующие позиции. Реалистическое искусство понятно не только профессионалам, но и обычным зрителям. Именно оно заставляет людей задумываться о жизни, предназначении человека в мире и отстаивает гуманистические принципы. Глядя на произведения изобразительного искусства прошлого, зритель становится как бы участником происходящего на картине и ощущает некую сопричастность. Об этом всегда следует помнить художнику начинающему свой путь в изобразительном искусстве. Нужно стремиться изучать искусство и постигать знания в рисовании, и формировать художественный вкус на традициях и основах мастеров прошлого.

Для выполнения набросков в метро, требуется большая внутренняя собранность и концентрация внимания на объекте или объектах, которые изображаются. Поскольку пассажиры, которые передвигаются в метро, как правило, специально не позируют, следовательно, набросок следует выполнить за короткий отрезок времени и постараться выразить в нем

то, что привлекло внимание. Это достаточно трудная задача. Полезно также выполнить наброски одной линией. «Линия может быть тонкой, средней толщины и жирной. Линия может обрисовывать форму, а может выражать пространство, прилегающее к этой форме. Линия может быть прерывистой и непрерывной, однообразной и обладающей акцентными утолщениями на определенных участках наброска. Линия может приближать изображение и отдалять его же в пространство, в глубину» [1, с. 22].

В наброске желательно показать характер человека, портретную узнаваемость, его движение или то, как он сидит; какая на человеке одежда, свободная или облегающая, как формируются складки в зависимости от движения; какие характерные головные уборы встречаются, в зависимости от времени года. Понаблюдать и порисовать желательно группы людей (ил. 4). «В начале работы линия имеет большое значение как границы формы, так и как вспомогательный этап при построении формы стремиться надо к максимальной пространственной, глубине объемности модели. Только в тоновом объемном рисунке можно правильно передать пропорции и характер модели, добиться материальности и правдивости глубины» [2, с. 30]. Каждый человек в отдельности очень отличается от другого. И поймать вниманием это отличие, и зафиксировать в своем наброске эти качества — занятие весьма увлекательное. «Четкая методическая последовательность работы над рисунком, анализ закономерностей передачи формы и внутренней конструкции строения фигуры человека дает в итоге наиболее быстрый и эффективный результат в процессе изображения» [2, с. 7].

Каждый человек представляет собой сочетание сложных и многообразных индивидуальных особенностей, не говоря уже о внутреннем, психологическом состоянии человека. Учитывая все эти ключевые составляющие, необходимо постараться их передать на формате. Использовать в работе над набросками различные графические материалы тоже не маловажно. Как правило натура подскажет каким материалом стоит выполнять тот или иной набросок. Это может быть сепия, ретушь, соус, шариковая авторучка, простой карандаш и т. д. В набросках можно сочетать графические материалы это внесет в процесс разнообразие и остроту.

Выполнение набросков в метро и задания такого рода очень полезны для студентов художественных специальностей. Наброски за короткий отрезок времени оттачивают умение передать главное, воспитывают остроту восприятия, художественную наблюдательность, способность сконцентрироваться на своей работе.

Путь постижения изобразительного искусства начинается с малого. С первых шагов поиска художественного языка, с изучения художественной формы. Очень важно понять студентам, что овладение основами изобразительной грамоты дает возможность в дальнейшей творческой работе чувствовать себя более уверенно и воплощать задуманные идеи достаточно профессионально. Для этого уже на младших курсах много времени посвящается наброскам и зарисовкам. Как говорится, предлагается не рас-



Ил. 4. А. Шарипова. Бумага, карандаш, 2023

ставаться с альбомом и карандашом. Важно делать наброски и зарисовки с натуры. Также желательно выполнять ряд творческих работ по памяти и по представлению. Такие упражнения развивают остроту восприятия, чувство формы, свободу в выстраивании сложной сюжетной композиции.

Это в свою очередь опять же, очень пригодится в работе над будущими композиционными проектами, расширит художественный кругозор, принесет дополнительный материал в творческую копилку.

Графическое разнообразие и свобода в выборе изобразительных средств дает студенту определенную свободу в художественном выражении своих идей и мыслей. Чем свободнее и непосредственнее студент чувствует себя во время работы, тем интереснее и совершеннее становятся его зарисовки и длительные рисунки.

#### Литература

1. *Антонов, Ф. В.* Рисунок: учебное пособие / Ф. В. Антонов, Н. П. Бесчастнов, Б. А. Бурлистов. — Москва: Легпромбытиздат, 1988.
2. *Королёв, А. Л.* Учебный рисунок: методика преподавания / А. Л. Королёв; ред.-сост. С. Н. Репин. — Санкт-Петербург: Белл, 2012.
3. *Дендерина, А. И.* Учебный рисунок в мастерской монументальной живописи / А. И. Дендерина. — Санкт-Петербург, 2020. — 260 с.

## **СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА ИСПОЛНЕНИЯ РИСУНКА НАТЮРМОРТА С ВАЗОЙ И ДРАПИРОВКОЙ**

*Статья посвящена специфике процесса рисования натюрморта. Анализируются особенности моделирования тоном рисуемых объёмов стабильных форм и динамических форм, образованных драпировками. Дается анализ основных этапов создания тонального изображения несложного натюрморта с чёрной, серой и белой драпировками; объясняется важность комплексного применения основных изобразительных средств рисунка и их различных комбинаций для достижения поставленных задач; раскрывается конструктивно-аналитический и сквозной метод в рисовании натюрморта.*

**Ключевые слова:** натюрморт, композиция, пропорции, тон, линия, штрих

**Oleg V. Pluzhnik**

St.-Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

## **SPECIFICITY OF PROCESS OF DRAWING A STILL-LIFE WITH VASE AND DRAPERY**

*The article is devoted to the specificity of drawing of a still-life. There are analyzed features of modeling by tone of drawn volumes of stable forms and the dynamic forms formed by draperies. the analysis of the basic stages of creation of the voice-frequency image of a simple still-life with black, grey and white draperies is given. Importance of complex application of the basic graphic means of drawing and their various compilations for achievement of tasks in view speaks. The is constructive-analytical and through method in still-life drawing reveals.*

**Keywords:** still-life, composition, proportions, tone, line, stroke

Для начинающих работа тоном является непростой задачей. Даже простой натюрморт в таком случае может вызвать затруднения. Поэтому имеет смысл начинать рисовать тоном с натюрмортов с чёткой градацией тональных отношений. Подобные задания встречаются в начале обучения в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (СПбГХПА им. А. Л. Штиглица) в учебной

программе по рисунку [6]. Данная статья посвящена рассмотрению вопроса о специфике рисования натюрморта с вазой, поставленной на плоскость, с драпировками разных тонов, предполагающего прорисовку фона.

Основными задачами задания являются:

- Компоновка в листе с учётом тональных пятен.
- Постановка предметов на плоскость, т. е. построение следков на плоскости.
- Конструктивное и объёмно-пространственное решение тоном.
- Отработка методики построения объёма и пространства с использованием тональных средств (штрих, тушёвка, тональное пятно, градиенты тона).

Основной рисунок выполняется на листе бумаги формата А-2 (лист). В то же время на формате А-4 (2–3 листа) выполняются зарисовки и эскизы графитным карандашом.

На выполнение рисунка дается 12 часов или четыре занятия.

Натюрморт, как мы отметили, простой, состоящий из небольшого количества предметов, в котором должно быть от 4 до 6 тональных отношений, т. е. тональных пятен рисуемых объектов. Основным предметом натюрморта является гипсовая античная ваза. Здесь необходимо взять две драпировки (серую и чёрную), а также дополнительную небольшую белую драпировку (либо, например, какой-то близкий по цвету и тону объект, который может быть трактован в рисунке как самое светлое пятно). Для простоты рисования следует установить их на квадратной плоскости табурета. Далее с рисования эскизов начинается процесс работы над самим натюрмортом.

*Первая задача* заключается в том, чтобы изучить пропорции вазы в сравнении. Вид сбоку исполняется технически плоско, как на чертежах. Так как ваза симметрична, можно нарисовать только её половину в габаритной форме, а вторую половину для сравнения оставить нетронутой. В целом вазу следует представить как конструктивное соединение простых геометрических тел. Затем на местах их соединения обозначаются сечения. Данный рисунок можно выполнять на формате А-4 или А-5.

*Вторая важная задача* заключается в том, чтобы нарисовать вид сверху на натюрморт. Таким образом, будут обозначены места расположения «следков» предметов на плоскости табурета, включая и «следки» драпировок. В том случае, если первый эскиз выполняется на листе формата А-5, то вторую его половину можно использовать для выполнения другого эскиза.

*Третья задача* или часть эскизирования является чисто композиционной. Здесь берётся лист формата А-4 и делится на четыре равные части (каждая имеет формат А-6). Рисуем четыре эскиза А-6 вертикально (книжная ориентация листа). Здесь должны быть нарисованы четыре варианта натюрморта: спереди, справа, слева и в  $\frac{3}{4}$ . Для того, чтобы выбрать подходящую степень раскрытия плоскости, на которой стоят предметы,



необходимо выполнить два эскиза — один в положении стоя, позволяющем получить более высокую точку зрения на изображаемый объект, другой — в положении сидя (на обычном табурете или стуле), что дает возможность изобразить натюрморт с более привычной перспективной точкой схода. Если плоскость раскрывается мало, то строить проекции следов будет сложно, а если много, то размеры предметов исказятся, и возникнет эффект наклона плоскости вперёд. Один эскиз, который будет выполняться на большом формате, рисуется в тоне. Здесь можно рисовать, плоско передавая тональные отношения локальных пятен без моделирования объёма. Эскизы и зарисовки нужно выполнить в течение 15–30 минут.

Обозначим основные этапы ведения рисунка.

*Первый этап* — поиск и решение композиции на заданном формате листа. Если формат листа изначально не задан преподавателем, он может быть выбран произвольно по усмотрению автора, но в заранее заданных ограничениях формата (например, от А-2 до А-1). Далее переводим эскиз на формат А-2. Важно точно перерисовать композиционную схему на большой лист. Можно использовать для точности перевод по клеточкам. Также можно использовать метод засечек от края листа по двум координатам. Когда основные массивы композиционно намечены, можно начать строить плоские габаритные формы рисуемых объектов.

*Вторым этапом* является построение формы. Построения начинаются тонкими линиями. Здесь следует обозначить основные габаритные и осевые линии. Построение подразумевает определённый порядок рисования. Нужно вести рисунок от большой формы к меньшим формам, т. е. от целого объёма к его деталям. Далее, пользуясь методом сквозной прорисовки, мы строим сечения тел вращения и других форм, в том числе и драпировок, рассматривая их как объёмы сложной формы. Необходимо правильно обозначить пропорции, конструктивные, структурные особенности постановки и характер формообразования объектов. Следует помнить о том, что рисунок — это постоянное уточнение и исправление, так как построение ведётся от руки и сравнения рисуемого на глаз. Два занятия должны быть посвящены линейному построению. Когда построения закончены, можно начать прохождение этапов тонального рисования.

*На третьем этапе* активно применяется тональная моделировка объёма рисуемых предметов и их пространственное расположение на плоскости и в окружающем их пространстве. Первым делом намечаются общие локальные светотеневые отношения как у предметов, так и между ними. Здесь следует начать работу с самых тёмных предметов и плоскостей. Светлые места прорисовываются после тёмно-серых и серых тональных пятен. Прорисовку тоном целесообразнее начинать с передних планов или с композиционного центра, постепенно захватывая периферийные места на листе. Таким образом, остальные два занятия отводятся на тональное решение. Построения линиями должны органично входить в тональный

рисунок натюрморта. Важно сохранять локальные отношения тонов в светотеневой моделировке объёмов и пространства. Таким образом, мы получаем 6 локальных отношений или тональных пятен:

1 — самая тёмная чёрная драпировка,

2 — затем тон фона заднего плана (имеет градиент, т. е. темнеет сверху вниз),

3 — ещё темнее табурет (градиент от более светлого переднего плана к более тёмному дальнему плану),

4 — далее следует серая драпировка,

5 — гипсовая ваза чуть светлее,

6 — самая светлая белая драпировка.

На начальном этапе лучше не «чернить» рисунок, а использовать узкий диапазон тональной шкалы от светлого тона к тёмному тону и штриховать не слишком плотно. Важно раскрывать в тоне весь лист сразу, а не от маленького кусочка листа, постепенно увеличивая его размер, а также разобрать и нарисовать свет и тень на формах объектов, смоделировать их объём.

Затем необходимо:

– определить и нарисовать три, а лучше четыре пространственных плана в натюрморте и далее на каждой форме предметов в отдельности;

– прорисовать движение света сверху вниз и с переднего плана к дальнему плану;

– проработать детали, подчиняя их объёмно-пространственному решению.

При рисовании тональных отношений, необходимо как можно больше делать сравнений разных тонов между собой. Какой из них светлее или темнее других и на сколько. Во-первых, надо сравнивать тональные отношения как на самом предмете, или плоскости, так и между всеми объектами на рисунке. Сравнить, сопоставляя свет с другими светами, полусвета с другими полусветами, а тени с тенями на других рисуемых формах в рисуемом натюрморте. Также нужно анализировать, как они меняются на объёмах и в пространстве по отношению к источнику света и к рисовальщику. Когда нарисованы большие объёмы и пространственные планы, приступают к рисованию более мелких деталей натюрморта.

Последний *четвёртый этап* основан на задачах объёмно-пространственного обобщения рисунка. Необходимо обобщить детали на свету и в тенях, устранить дробность и добиться плавности градиентов (тональных переходов), усилить контрастность, детализацию и объёмность композиционного центра в рисунке на листе [7].

Отметим наиболее характерные ошибки учащихся:

– Не проводится всестороннее изучение и не рисуются эскизы.

– Не точно переносят эскизы на большой лист.

– Не строятся или неправильно рисуются оси.

– Линии не структурированы.

- Учащийся не может нарисовать следки на плоскости и саму плоскость в перспективном сокращении.
- Работа над рисунком начинается сразу тоном, без построения.
- Неверно передают тональные отношения.
- Путаница в пространственных планах.
- Слабо прорисовываются большие объёмы форм.
- Плохое владение светотеневой моделировкой.
- Неспособность видеть и передавать в рисунке локальные пятна, вследствие чего в нем возникает дробность.
- Несоблюдение целостного процесса работы над рисунком.
- Отказ от изображения невидимых частей вазы, в том числе прикрытых тканью.
- Неспособность увидеть ткани как объёмные формы.
- Неумение обозначать в пятне нюансы.
- В процессе рисования не удаются плавные тональные переходы (градиенты).
- Работа над рисунком идет очень медленно и в неверном направлении.

Важно подчеркнуть, что здесь могут быть допущены разные ошибки. Однако следует обозначить только основные типы ошибок учащихся. Это позволяет не перескакивать хаотично от одной ошибки к другой, а разбирать их по темам. Например, ошибки по композиции, пропорциям, построению, перспективе, светотеневой моделировке объёма или пространства, анатомии при рисовании живых существ и т. д.

Для того, чтобы закрепить полученные знания, умения и навыки, а также развить зрительную память, учащимся следует в точности повторять дома всё, что они рисовали в классе. Важно вспоминать и воспроизводить исключительно по памяти, никуда не подглядывая, рисунки, выполненные в классе по теме «Натюрморт с вазой и драпировкой, поставленный на плоскость с прорисовкой фона». В целом рисунком необходимо заниматься методично и последовательно, желательно каждый день, для того, чтобы добиться хорошего результата.

Несимметричная форма тел вращения (вазы), неверно построенная общая форма, неправильные пропорции, неконструктивное рисование объёмов, отсутствие пластических решений в складках драпировок, лишают рисунок натюрморта художественной выразительности и эстетической ценности как произведения искусства. Для того, чтобы этого избежать, в процессе рисования важно не копировать натуру, а правильно анализировать, отбирать главное. Следует правильно построить и смоделировать конструкции, формы, объёмы и пространство, акцентируя композиционный центр натюрморта. Самой сложной является задача определения завершенности рисунка натюрморта. Лучше слегка недоделать, чем переделать. Но для решения задач недостаточно просто срисовывать, как кажется глазу, нужно постоянно проводить анализ, опираясь на те-

орегические знания. Только с таким подходом можно избежать ошибок в рисунке. Только в этом случае учащийся может успешно справиться с поставленной задачей.

#### Литература

1. *Дейнека, А. А.* Учись рисовать / А. А. Дейнека. — Москва: Архитектура-С, 2005. — 224 с.
2. *Бесчастнов, Н. П.* Графика натюрморта: учебное пособие / Н. П. Бесчастнов. — Москва: ВЛАДОС, 2008. — 255 с.
3. *Гудова, Т. Е.* Учебный рисунок: методика обучения рисунку в СПГХПА им. А. Л. Штиглица: учебно-наглядное пособие / Т. Е. Гудова. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. — 416 с.
4. *Ли, Н. Г.* Основы учебного академического рисунка: учебник / Н. Г. Ли. — Москва: Эксмо, 2006. — 480 с.
5. *Ростовцев, Н. Н.* Учебный рисунок: учебное пособие / Н. Н. Ростовцев. — Москва: Просвещение, 1976. — 287 с.
6. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица:* альбом / отв. ред. В. В. Пугин. — Санкт-Петербург: Лики России, 2009. — 256 с.
7. *Шаров, В. С.* Академическое обучение изобразительному искусству: учебное пособие / В. С. Шаров. — Москва: Эксмо, 2022. — 648 с.

УДК 75.052:378.147

**Е. А. Ячный**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## **О СПЕЦИФИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН БУДУЩИМ ХУДОЖНИКАМ- МОНУМЕНТАЛИСТАМ**

*В статье рассматриваются аспекты преподавания дисциплины «живопись, рисунок и композиция» будущим художникам-монументалистам на примере мастерской монументальной живописи под руководством профессора, народного художника России Сергея Николаевича Репина. Выделяются ключевые принципы построения эскиза, подчеркивается специфика работы от эскиза до воплощения работы. Показано влияние работы с материалом на выполнение учебных постановок по живописи и рисунку.*

**Ключевые слова:** рисунок, живопись, монументальная живопись, монументальность

**Evgeniy A. Yachniy**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

## **THE SPECIFICS OF TEACHING FINE DISCIPLINES TO FUTURE MURALISTS**

*The report discusses aspects of teaching the discipline «painting, drawing and composition» to future monumental artists on the example of a monumental painting workshop led by Professor, People's Artist of Russia Sergey Nikolaevich Repin. The key principles of sketch construction are highlighted, the specifics of the work from the sketch to the embodiment of the work are emphasized. The influence of working with the material on the performance of educational productions in painting and drawing.*

**Keywords:** drawing, painting, monumental painting, monumentality

Задача данной статьи заключается в выявлении общих закономерностей в педагогической деятельности в рамках учебной программы специалитета по специальности 54.05.02 живопись (профиль подготовки «художник — живописец (монументальная живопись)»).

В качестве примера здесь была выбрана мастерская монументальной живописи под руководством профессора, народного художника России Сергея Николаевича Репина в Санкт-Петербургской Академии худо-

жеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств). Характерно то, что, *во-первых*, Сергей Николаевич является преемником основателя монументальной мастерской Андрея Андреевича Мыльникова. Сохраняя его педагогические традиции, он является продолжателем тех замыслов и принципов в воспитании будущих художников, которые закладывал мастер. *Во-вторых*, в составе творческого объединения «ФОРУС» С. Н. Репин создал для нашего города достаточно много монументальных произведений в различных материалах и техниках, с разными сюжетами, характерными для тех или иных архитектурных объектов, что говорит о широком диапазоне и большом личном опыте, который передаётся студентам. *В-третьих*, если говорить о специфике преподавания живописи и рисунка художникам-монументалистам, то в мастерской Сергея Николаевича Репина сохранились традиции взаимосвязи художественных материалов и техник с методами и приёмами ведения постановок с натуры. Это представляется особенно важным для воспитания цельной личности.

Обучение на факультете живописи Санкт-Петербургской академии художеств длится 6 лет. Первые два курса характеризуются как общеобразовательные, где студенты осваивают предметы общего курса «живопись», вбирая знания по живописи и рисунку, анатомии и архитектуре, технике живописи и истории искусств, а далее распределяются по мастерским. Здесь студенты проводят три года обучения в более узкой специальности. Последний шестой год обучения посвящён диплому. В ряду таких направлений как станковая, театральная, церковно-историческая стоит и монументальная живопись.

В 1950-е гг. А. А. Мыльников создал мастерскую монументальной живописи в Институте им. И. Е. Репина. «Более 60 лет Андрей Андреевич преподавал, внося огромный вклад в развитие российского художественного образования. А. А. Мыльников создал творческий коллектив замечательных преподавателей — соратников по мастерской монументальной живописи, которые старались ввести студентов в трудный и загадочный мир искусства» [2, с. 200]. Сергей Николаевич Репин в 2009 г. возглавил одну из монументальных мастерских Санкт-Петербургской Академии Художеств, собрав вокруг себя прекрасных художников и единомышленников, таких как Сергей Анатольевич Пичахчи, Александр Валентинович Чувин, Максим Владимирович Моргунов, Сергей Александрович Хвалов.

Имея колоссальный опыт в составе творческого объединения «ФОРУС»: Сергей Николаевич Репин, Василий Владимирович Сухов (1949–2023), Иван Григорьевич Уралов и Никита Петрович Фомин, создали множество декоративных панно и мозаик для нашего города. Это плафоны галереи «Англетер» гостиницы «Астория», мозаики станций метро «Достоевская», «Озерки», «Крестовский остров» и другие монументальные произведения. Коллектив художников начал совместное творчество ещё во время обучения в Академии. Первые монументальные произведения были созданы в творческой мастерской. «Художники выполняли мозаики

«Блокада» и «Победа» для мемориального зала Монумена героическим защитникам Ленинграда. Станковое, монументальное, декоративно-прикладное искусство, вопросы, связанные с формированием гармоничной среды обитания, синтеза искусств, создание архитектурно-художественных концепций составляют круг профессиональных интересов художников, которые они прививают своим ученикам» [4, с. 4]. Во многом благодаря этому традиции мастерской монументальной живописи сохраняются и передаются будущим поколениям студентов.

В контексте дисциплины «Монументальная живопись» обучающимся предлагается кроме дисциплин по живописи, рисунку и композиции работа с такими видами материалов, как фреска, мозаика, сграффито, витраж, каждый из которых имеет свою особенность и, конечно, влияет на специфику выполнения эскиза к композиционному заданию и отношение к натуре. Ведь натуру нужно не просто срисовать, а найти в ней образ, который зависит от ритмов драпировок, их складок, их цвета и места расположения, от количества темных и светлых пятен в постановке, пластики фигуры и меры условности изображаемого объекта. «Распространенная плоскостность — это требование идеологического характера, поскольку объем является образом вещественного, материального, а цель художника-монументалиста заключается в том, чтобы посредством формы дать представление о неземном» [5, с. 160]. Именно поэтому в мастерской Сергея Николаевича Репина акцент ставится именно на ритмику композиции, которая передаёт чувство и настроение от произведения. Ритмика является определяющим фактором в том, какое это будет произведение: грустное или весёлое, лирическое или таинственное, динамичное или статичное. Предвкушая работу по «композиции», студенты проходят копийную практику в различных материалах (3 курс — сграффито и фреска, 4 курс — витраж, при переходе на 5 курс — мозаика), где они обучаются не только технике, но и тем методам и приёмам построения произведения, благодаря которым они вызывают в нас эмоции и сильные чувства. Рассмотрим эти материалы и их влияние.

Фреска — вид живописной техники. Используется в монументальном искусстве для росписи стен и потолков. Фреска создаётся *темперной живописью* по сырой штукатурке. Копийная практика студентов-монументалистов по направлению «фреска» проходит в Великом Новгороде под руководством Сергея Анатольевича Пичахчи и Максима Владимировича Моргунова. Студенты третьего курса распределяются по храмам, изучают композицию и колорит изображений, историю и технику выполнения. Изучается специфика материалов, работа с колерами, рефтью, пигментами по штукатурке на специально подготовленных планшетах, имитирующих поверхность стены. Этот опыт позволяет студенту оценить возможности материала, такие как лессировка, тянувший грунт, работа по сырому. Эти способы он применяет в «рисунке», заливая фоны для ускорения работы над тональным рисунком, в «живописи», делая подмалёвок и в «компози-

ции», анализируя схему построения храмовой архитектуры и меру условности изображения. Знакомство с тонким колоритом фрески и способами достижения воспитывают вкус будущего художника.

Сграффито — вид монументально-декоративной живописи. В основе этой техники — процарапывание штихелями верхнего слоя штукатурки до проявления нижнего слоя, цвета которых контрастируют между собой. В результате получается своеобразный рельеф с контрастным изображением. Для работы студентов в данной технике, как правило, используются изображения краснофигурной и чернофигурной вазописи Древней Греции. Утонченный рисунок, острое композиционное решение позволяют изучить работу с силуэтом, линией, распределением тёмных и светлых пятен. Также вырабатывается понимание специфики работы с «тондо». Для этой работы подготавливается специальный кессон, два или три слоя сырой колерованной штукатурки. Для выполнения этой работы отведено 2–3 дня, иначе штукатурка высохнет. Анализ этой практики позволяет студенту отточить технику рисунка для быстрого выполнения эскиза с натуры для заданий по дисциплинам «живопись» и «рисунок», а также композиционного эскиза.

Витраж — техника, в которой выполняется заполнение пространства окон, дверных проёмов и иных конструкций путём застекления; в том числе с применением стёкол с росписью «холодными» или «горячими» красками. «В современном градостроительстве — одна из самых используемых техник, наряду с мозаикой. Витраж используется в основном для разделения объемов на зоны, что позволяет не сокращать пространство визуально» [3, с. 313]. Практику по дисциплине «витраж» проводит Сергей Александрович Хвалов. Работа проводится в отдельной витражной мастерской, оборудованной необходимыми техническими средствами (муфельная печь, кислота, стекло, коперфоил, точильный станок, световой стол и т. д.). Копийная работа в этой дисциплине позволяет изучить особую специфику рисунка в связи с особенностями материала, что позволяет ему в дальнейшем избрать необходимую меру условности в собственной работе над эскизом. Изучение гармонии цвета, композиционных ритмов и несущих конструкций витража позволяют в дальнейшем грамотно выстроить решение своей идеи «композиции». После выполнения эскиза к работе, студент выполняет фрагмент своей композиции в материале. Наполнение широких плоскостей, драгоценность цвета так же является неотъемлемой частью в воспитании художника.

**Мозаика** — техника монументального искусства, которая используется для создания изображений путём прикрепления к единой основе фрагментов материалов, различных по цвету, тону, фактуре, текстуре. Наиболее актуальная техника на сегодняшний день. Используется при оформлении метро, храмов и частных объектов. По данной дисциплине практика проводится в мозаичной мастерской. Работа ведётся под руководством Анны Ивановны Дендериной. В качестве образца используются



мозаики Древнего Рима и Византии. Данная практика позволяет студенту научиться «отвечать за каждый мазок» в живописи, ведь работа со смальтой очень ответственна. Нужно выточить каждый камень и положить его согласно графье рисунка, попасть в цвет и тон используемого образца.

Влияние каждого материала монументального искусства позволяет решать определённые задачи, которые ставит перед учениками педагог в живописи и рисунке. Как и архитектура диктует художнику тему, формат, стилизацию изображения и, конечно, материал исполнения. «Уже начиная с организации постановок, в которых принимали участие и студенты, наблюдавшие, как руководитель творил единую, выразительную по пластике, колориту и сюжету постановку-картину. Всякий раз долго и тщательно подбирались драпировки, аксессуары и натура» [2, с. 201]. Кроме того, «очень важно исследовать объективные связи, которые существуют между способностями нашего физического восприятия окружающего мира и тем арсеналом пластических средств, с помощью которых художник реализует это восприятие» [1, с. 12]. Композиция ритмов драпировок, разница фактур, мера условности — все эти составляющие должны наполнять эскизы к работе с натуры. Ведь без эскиза невозможно начинать рисунок на планшете или живопись на холсте, как и невозможно, начинать без эскиза работу на «объекте». Поэтому в мастерской Сергея Николаевича Репина всегда было особое отношение к эскизу.

Как правило, количество эскизов бывает очень большое, так как необходимо сравнить между собой удачные и неудачные моменты, сделать определённые выводы, синтезировать хорошие качества и развить их. Перед выходом на холст приходится преодолевать сложный путь проб и ошибок. Только решив задачи построения цветовых пятен, их ритмов, их тона и пластики можно начинать работу на формате.

Те же принципы используются и в дисциплине «композиция». Студентам предлагается архитектурный объект, в который они должны вставить витраж, сграффито, мозаику или фреску. Изучается размер и специфика объекта, интерьера или экстерьера, выбирается особый материал исполнения эскиза. Только после этого можно приступить к работе над темой эскиза и ритмическими особенностями его реализации.

Таким образом, мы получаем цельное образование, понимание и специфику материала, изображение натуры через призму художественного отбора, синтез искусств, в котором живопись, рисунок, композиция, архитектура и история искусств неделимы, что необходимо для воспитания будущего художника-монументалиста и цельной личности.

#### Литература

1. Кудреватый, М. Г. Формирование композиционного метода в творчестве А. А. Мыльникова / М. Г. Кудреватый // Новое искусствознание. — 2019. — № 1. — С. 11–15.

2. Леднев, В. А. Школа А. А. Мыльникова: воспитание мастерства / В. А. Леднев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2019. — № 191. — С. 199–204.
3. 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. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 310–319.
4. *Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин*: монументальное искусство / Н. С. Кутейникова [и др.]. — Санкт-Петербург: АРТИНДЕКС, 2009. — 208 с.
5. *Тимофеева, Р. А.* Об особенностях преподавания дисциплины «История монументально-декоративной живописи» будущим художникам-монументалистам / Р. А. Тимофеева // Актуальные проблемы монументального искусства. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2020. — С. 159–162.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Агафонов Юрий Николаевич** — доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

**Балашов Михаил Евгеньевич** — кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

**Беркович Леонид Григорьевич** — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета имени С. М. Кирова, член Союза Дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

**Будникова Жанна Валентиновна** — ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Бучка Александр Михайлович** — кандидат архитектуры, профессор академия архитектуры и искусств Южного федерального университета, член Союза художников ЮНЕСКО, член Союза дизайнеров России, член Союза архитекторов России (Ростов-на-Дону, Россия)

**Ветрова Юлия Николаевна** — кандидат технических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Волокитина Ольга Николаевна** — студент Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

**Докучаева Мария Александровна** — ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

**Доронин Дмитрий Юрьевич** — преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

**Дорохов Евгений Дмитриевич** — профессор Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

**Егорова Александра Михайловна** — специалист по учебно-методической работе, преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

**Жогло Екатерина Константиновна** — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Збун Махер** — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Вифлеем, Палестина)

**Зорина Ирена Львовна** — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского союза дизайнеров, член Международного творческого союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Истомина Вера Николаевна** — старший преподаватель Сибирского федерального университета Института архитектуры и дизайна (Красноярск, Россия)

**Исупова Екатерина Владимировна** — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Козаченко Валентин Сергеевич** — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Кольцова Екатерина Геннадьевна** — специалист по учебно-методической работе 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)

**Коротаева Мария Андреевна** — студент Российского государственного педагогического университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

**Косенко Надежда Анатольевна** — кандидат педагогических наук, доцент Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева (Орёл, Россия)

**Ланщикова Галина Александровна** — кандидат педагогических наук, доцент Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

**Лешукова Полина Алексеевна** — студент Российского государственного педагогического университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

**Ли Линьвэй** — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Карамай, Китай)

**Литвинова Александра Владимировна** — старший преподаватель Высшей школы технологии и энергетики Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза Дизайнеров Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

**Лобанов Евгений Юрьевич** — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров, почетный член Международной академии современных искусств (Санкт-Петербург, Россия)

**Ляшенко Светлана Владимировна** — кандидат искусствоведения, научный сотрудник АНО «Центр культурных и научных проектов “АРС”» (Санкт-Петербург, Россия)

**Макаранд Кешав Джоши** — преподаватель школы Святой Марии, бакалавр академии художеств сэра Джамсетджи Джиджибхоя (Sir JJ School of art), магистр Санскритского университета Кавикулагуру Калидас, член Союза художников Индии (Нави-Мумбаи, Индия).

**Маркина Вера Юрьевна** — старший преподаватель Школы архитектурного развития (ШАР), член Союза московских архитекторов (Москва, Россия)

**Мельников Владимир Леонидович** — кандидат культурологии, директор АНО «Центр культурных и научных проектов “АРС”» (Санкт-Петербург, Россия)

**Мешков Михаил Маркович** — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Акварелистов России (Санкт-Петербург, Россия)

**Наурызбаева Айнаш Сагатовна** — доктор PhD, доцент Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, член Казахстанского союза дизайнеров (Алматы, Казахстан)

**Нгуен Тхи Фуонг Лиен** — преподаватель Вьетнамского национального университета лесного хозяйства (Ханой, Вьетнам)

**Низамиева Элина Руслановна** — студент Казанского федерального университета (Казань, Россия)

**Панамарева Вероника Игоревна** — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Перковская Марина Игоревна** — студент Белорусской государственной академии искусств, член Совета академии (Минск, Республика Беларусь)

**Петросян Алвард Арамовна** — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Пименов Виктор Игоревич** — доктор технических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Плужник Олег Викторович** — соискатель, доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигилица, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

**Полозов Иван Родионович** — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Полякова Ольга Викторовна** — кандидат искусствоведения, главный редактор музея педагогики и искусства, доцент Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета имени С. М. Кирова, член Международного Союза педагогов-художников (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)

**Рокачук Виктория Викторовна** — доктор искусствоведения, доцент, старший научный исследователь института культурного наследия, член Союза Художников Республики Молдова, член Ассоциации искусствоведов (Кишинёв, Молдова)

**Рочева Алиса Александровна** — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Рочева Арина Александровна** — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Семенов Виктор Юрьевич** — профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Сим Надежда Михайловна** — кандидат искусствоведения, руководитель проекта научных исследований, издательство «Прогресс — Традиция», член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

**Стогова Галина Николаевна** — старший преподаватель Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, старший преподаватель Всероссийской Академии Внешней Торговли Министерства экономического развития Российской Федерации (Москва, Россия)

**Сухарев Андрей Иванович** — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета искусств Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

**Тимофеева Римма Александровна** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Ткаченко Полина Михайловна** — доцент Санкт-Петербургского Политехнического университета Петра Великого, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Фан Тхи Фуонг Тао** — преподаватель Ханойского университета науки и технологий (Ханой, Вьетнам)

**Шаманова Софья Анатольевна** — ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Ячный Евгений Алексеевич** — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

## СОДЕРЖАНИЕ

### СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

**М. Е. Балашов**

К проблеме восприятия мемориальной скульптуры в исторической предметно-пространственной среде города. . . . . 3

**Л. Г. Беркович, В. И. Пименов**

Восприятие произведений монументального искусства в городской среде . . . 11

**А. М. Бучка**

Поверхность, иллюзия глубины и пространства. Синтез живописи и архитектуры в творчестве Х. М. Виейры да Силва . . . . . 19

**Д. Ю. Доронин**

Некоторые художественно-пространственные решения памятников в северокавказских курортах. . . . . 24

**А. С. Наурызбаева**

Современный облик городского интерьера (на примере города Алматы) . . . . 30

**М. И. Перковская**

Синтез монументального искусства и архитектуры г. Минска второй половины XX в. . . . . 36

**Макаранд Кешав Джоши**

Монументальная живопись на зданиях и сооружениях общественного транспорта в Нави-Мумбаи как средство организации пространственной среды . . . . . 42

**П. М. Ткаченко, И. Л. Зорина**

Монументальные скульптуры Класа Ольденбурга и Кузье ван Брюгген . . . . . 48

**Ю. Н. Ветрова, П. М. Ткаченко**

Световые скульптуры Бернарди Роига (Bernardi Roig) . . . . . 54

**М. Збун, Е. Ю. Лобанов**

Уличное искусство в секторе газа: голос свободы и сопротивления. . . . . 61

**Фан Тхи Фуонг Тао**

Деревенские ворота — культурный символ древних деревень Вьетнама. . . . . 68

**Н. М. Сим, Г. Н. Стогова**

Архитектор Хуан де Эррера. Художественный метод стилевой концепции «эрреско» . . . . . 75

**Е. Ю. Лобанов, С. А. Шаманова**

Фрактальные структуры в монументальном искусстве и архитектуре Индии. 90

**Э. Р. Низамиева**

Набережная как отражение национального колорита города. . . . . 99

<b>И. Р. Полозов, Е. Ю. Лобанов</b> Специфика авторских росписей интерьеров Санкт-Петербурга начала XXI века. . . . .	105
<b>Ж. В. Будникова</b> Проблема стиля, цвета и композиции в современных интерьерах на примерах работ студии дизайна Жанны Будниковой и архитектурного бюро «Тектоника» . . . . .	110
<b>Е. Г. Кольцова</b> Роль психологического и физического влияния цвета и света на человека . .	117
<b>М. А. Докучаева</b> О создании текстильного коллажа и методике работы в этой технике. По материалам выставки А. А. Якуничевой . . . . .	123
<b>М. А. Коротаева</b> Образное решение монументально-декоративного текстиля для общественных интерьеров во второй половине XX в. . . . .	130
<b>Нгуен Тхи Фуонг Лиен</b> Создание персонажей для вьетнамского кукольного театра на воде. . . . .	137
<b>М. Е. Балашов, В. С. Козаченко</b> Цифровая мозаика как синтез искусства и технологического прогресса . . . .	143
<b>В. И. Панамарева, Ю. Н. Ветрова</b> Цифровизация архитектуры и метавселенные: интеграция физического и виртуального мира в градостроительстве . . . . .	149
<b>О. В. Полякова</b> Сила территорий конструктивистских памятников архитектуры: учебный корпус Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета имени С. М. Кирова . . . . .	154
<b>А. А. Рочева, А. А. Рочева</b> Связь архитектуры, монументального искусства и мебели в облике здания на примере проектов зарубежных архитекторов конца XIX — XX вв. . . . .	164
<b>Е. К. Жогло, Е. Ю. Лобанов, С. А. Шаманова</b> Монументальное искусство и архитектура Оскара Нимейера . . . . .	171
<b>А. А. Петросян</b> Поиски синтеза архитектуры и монументального искусства в проектах Ле Корбюзье 1950–1960-х гг. . . . .	177
<b>В. В. Рокачук</b> Иллюстрации к повестям, новеллам и романам в книжной графике молдавского художника Ильи Богдеско . . . . .	184



## **ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН**

**С. В. Ляшенко, В. Л. Мельников**

Рисовальная школа Императорского Общества Поощрения художеств в начале XX в. Исторический опыт . . . . . 192

**Ли Линьвэй, Р. А. Тимофеева**

Исследование дизайнерской мысли родоначальника китайского промышленного дизайна Лю Гуаньчжуна . . . . . 202

**Е. В. Исупова, М. Е. Балашов**

Особенности профессиональной подготовки художников в некоторых странах Европы . . . . . 214

**В. Ю. Маркина**

Школа архитектурного развития: аспекты преподавания архитектурных дисциплин . . . . . 223

**Е. Д. Дорохов, О. Н. Волокитина**

Сотрудничество кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства с учреждениями дополнительного образования . . . . . 229

**А. И. Сухарев, Г. А. Ланщикова**

Интеграция волонтерской деятельности студентов в практико-ориентированный учебный процесс . . . . . 234

**А. В. Литвинова**

Специфика преподавания художественных дисциплин студентам кафедры дизайна и медиатехнологий . . . . . 241

**В. Н. Истомина**

Когнитивные образовательные методы лекционного курса «История дизайна» . . . . . 250

**Ю. Н. Ветрова, И. Л. Зорина**

Проблема междисциплинарных связей преподавания проектирования и творческих дисциплин . . . . . 255

**В. Ю. Семенов, К. К. Константинов**

Практический опыт работы над пленэрным этюдом в наши дни . . . . . 262

**Н. А. Косенко**

Формирование художественного вкуса у студентов в процессе решения творческих задач на занятиях по живописи . . . . . 268

**П. А. Лешукова**

Интерьер музея в учебных заданиях по рисунку, живописи и в технике коллажа . . . . . 275

**Ю. Н. Агафонов**

Дистанционное обучение рисунку. Счастливая возможность, неизбежные минусы, веление времени . . . . . 282

**В. В. Пугин, А. М. Егорова**

Учебный рисунок предметных форм свободной компоновки . . . . . 290

<b>М. М. Мешков</b>	
Наброски в метрополитене — роль и значение в художественной практике .	296
<b>О. В. Плужник</b>	
Специфика процесса исполнения рисунка натюрморта с вазой и драпировкой . . . . .	302
<b>Е. А. Ячный</b>	
О специфике преподавания изобразительных дисциплин будущим художникам- монументалистам . . . . .	308
Сведения об авторах . . . . .	314

Научное издание

**Актуальные проблемы монументального искусства**

Сборник научных трудов

**Часть II**

Корректор М. Е. Казарина

Оригинал-макет подготовлен Я. А. Александровой

Подписано в печать 01.03.2024 Формат 60x84 1/16.

Усл. печ. л. 18,72 Тираж 150 экз. Заказ 91

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»  
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26