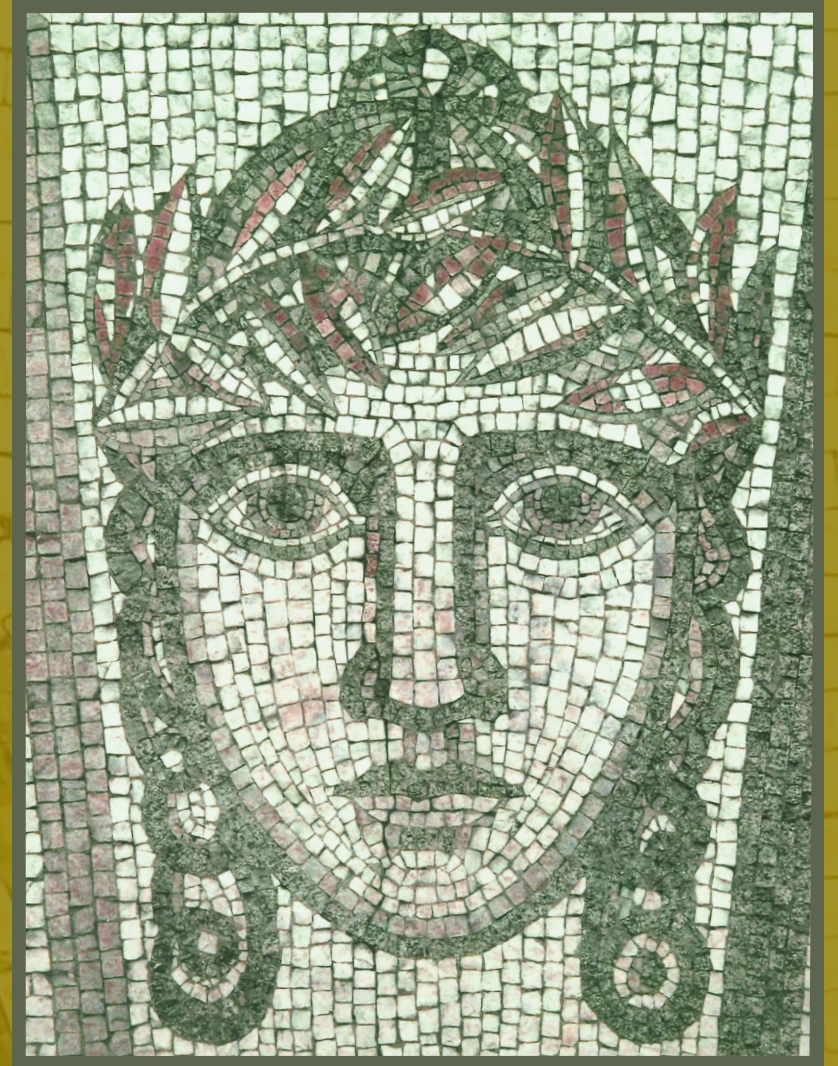


АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2025
ЧАСТЬ II



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
2025

УДК 75.052:378.096(063)
ББК 85.10:74.48я43
А43

А43 Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов: в 2 частях. Часть II / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2025.. — 490 с.: ил.
ISBN 978-5-7937-2683-2
ISBN 978-5-7937-2682-5

Издание посвящено 100-летию выдающегося живописца и графика Г. М. Коржева (1925–2012), содержит исследования о творчестве художника, а также затрагивает вопросы синтеза искусств в организации пространственной среды, проблемы педагогики и методики преподавания художественных дисциплин.

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 978-5-7937-2683-2
ISBN 978-5-7937-2682-5

УДК 75.052:378.096(063)
ББК 85.10:74.48я43

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2025
© Коллектив авторов, 2025
© Обложка, группа «ФОРУС», 2025
© Дизайн, Е. Г. Кольцова, 2025

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 746.346:75.052:246:7.033 (470-25) (=161.1)

Ю. В. Артемьева

Москва, Россия

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЦЕРКОВНОЕ ШИТЬЕ В КОНТЕКСТЕ ЕДИНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Рассмотрен вопрос взаимодействия монументального искусства и древнерусского церковного шитья. Оба направления, отличающиеся характеристиками и средствами выражения, показывают важность духовной идентичности. Монументальное искусство, также как и церковное шитье, визуализирует целые литургические программы, используются схожие художественные приемы и композиционные решения. Объединение монументального искусства и древнерусского церковного шитья предоставляет интересную возможность для исследования различных аспектов искусства Древней Руси.

Ключевые слова: монументальное искусство, фрески, церковное шитье, древнерусское искусство

Yulia V. Artemeva

Moscow, Russia

MONUMENTAL ART AND GOLDWORK EMBROIDERY IN THE CONTEXT OF A UNITED ARTISTIC TRADITION

The question of interaction between monumental art and Old Russian goldwork embroidery is considered. Both directions, differing in characteristics and means of expression, show the importance of spiritual identity. Monumental art, as well as goldwork embroidery, visualizes whole liturgical programs, similar artistic techniques and compositional solutions are used. Combining monumental art and Old Russian gold work embroidery provides an interesting opportunity to explore different aspects of the art of Ancient Russia.

Keywords: monumental art, frescoes, goldwork embroidery, Old Russian art

Объединение монументального искусства и древнерусского церковного шитья предоставляет интересную возможность для исследования различных аспектов искусства Древней Руси. Оба направления, хотя и отличаются своими характеристиками и средствами выражения, показывают важность духовной идентичности. Монументальное искусство через фрески,

мозаики и масштабные произведения, визуализирует целые литургические программы. Древнерусское церковное шитье так же несет в себе глубокое символическое значение. В процессе работы как над монументальными произведениями, так и над церковным шитьем используются схожие художественные приемы и композиционные решения. Исследование их взаимодействия позволяет выявить уникальные черты, присущие как каждому из направлений, так и общей культуре определенного исторического периода. Таким образом, связь между монументальным искусством и древнерусским церковным шитьем становится особенно заметной, когда мы рассматриваем конкретные примеры, такие как росписи и шитые вклады Успенского собора Московского Кремля.

Успенский собор Московского Кремля играл важную роль не только в политической жизни Москвы и всего Русского государства, но и являлся ярким и значимым событием в православной сфере. В нем проходили коронации царей, рукополагали и погребали митрополитов. Вокруг него формировались знатные княжеские и боярские фамилии, которые делали щедрые вклады на развитие и убранство кафедрального собора. Помимо земель и денежных средств преподносились дары в виде драгоценных церковных предметов. Особую роль в этом вопросе занимают вклады представителей царицынских мастерских золотного шитья. В Успенский собор было сделано много вкладов, по меньшей мере, около 10 известных великокняжеских и царицынских мастерских, начиная с XIV в. и заканчивая началом XVIII в. По образу их произведений и хронологии их деятельности, можно проследить развитие древнерусского шитья в целом. Для кремлевских мастерских характерны не только разнообразие художественных средств, но и особая содержательность. Идейное содержание их произведений связано с политическими и общественными событиями в жизни государства, а также с событиями личной жизни великих княгинь и цариц.

В данной статье будет рассмотрена стилистическая взаимосвязь между монументальными росписями собора и шитыми произведениями великокняжеских и царских мастерских. Основное внимание будет уделено вопросу о том, насколько визуальная эстетика росписей собора влияла на создание вышитых произведений.

Вклады в Успенский собор Московского Кремля можно разделить по степени схожести с росписями и храмовыми иконами собора на вклады первого, второго и третьего кругов:

- ко вкладам первого круга относятся произведения, которые имеют явные стилистические и иконографические сходства;
- ко вкладам второго отнесены шитые изделия, которые по косвенным признакам могут быть идентифицированы с программой росписи собора;
- к третьему кругу вкладов отнесены изделия, которые повторяют более ранние вкладные произведения первого круга и тем самым также могут быть соотнесены с росписями Успенского собора.

В те моменты, когда отсутствуют значимые опорные элементы, именно более ранние вклады становятся единственным остающимся стилистическим ориентиром, к которому обращаются как художники, так и архитекторы. Эта связь с историческими образцами позволяет сохранить целостность восприятия и передать дух времени. Вследствие этого происходит переосмысление художественного языка, когда мастерские, осознавая значение предшествующих традиций, начинают ориентироваться на более ранние произведения. Этот процесс привносит новые идеи и эстетические подходы, позволяя создавать уникальные творения, сохраняя при этом историческую преемственность.

К первому кругу вкладов следует отнести покров Митрополита Петра мастерской великой княгини Соломонии Сабуровой [1, с. 108]. Покров со вкладной надписью, датируемый 1512 г., является вкладом великого князя Василия III, который был сделан в период первоначальной росписи собора по его же указу (ил. 2). Поскольку роспись Успенского собора началась в 1481 г. и расписывал его Дионисий с учениками, то по характерным признакам — удлинённым пропорциям, узким и элегантным фигурам, тонким носам, широким лбам, маленьким рукам — можно сказать, что знаменщик был из его круга. Митрополит Петр был первым канонизированным московским святым. Обращение к нему, как к защитнику, было связано с напряженными отношениями с крымским ханством и назревавшей войной с Литвой. Первоначальные фрески в пожаре 1626 г. были повреждены и какими были росписи изначально нам доподлинно не известно. Но, полагаясь на тот факт, что в 1642–1644 гг. собор был расписан заново по образцам 1515 г., мы можем увидеть сходство покровы с изображениями образов в росписях собора по очень схожим стилистическим особенностям. При стилистическом сравнении покровы с изображениями святых Павла Фивейского, разбойника Моисея Мурина, Феодосия Великого, Исаака Сирина и Ефрема Сирина, Антония Великого и Евфимия Великого, расположенных между жертвенником и царскими вратами, а так же Парфением Лампсакийским, Иоанном Лествичником и Иоанном Кушником на алтарной преграде между Петропавловским приделом и жертвенником выявлены сходства в общем иконографическом характере: фигуры стройные с маленькими руками, тонкие черты ликов, узко посаженные глаза, широкий лоб, узкий нос и маленькие губы (ил. 1).

При обследовании наружных росписей собора на южном фасаде в аркатурно-колончатом поясе была выявлена идентичность образа митрополита Петра, как и на вышитом покрове. Единственным отличием является цветовое решение. Несмотря на то, что наружные росписи обновлялись несколько раз, их первичное исполнение, по всей видимости, приходится на время постройки собора.

Следует упомянуть, что в это же время пишутся две ростовые иконы митрополита Петра и Алексия с житиями на полях. При сравнении иконы Петра и покровы прослеживается явное сходство образов, начиная



Ил. 1. Павел Фивейский, Моисей Мурин, Феодосий Великий, Исаак Сирий, Ефрем Сирий, роспись Успенского собора Московского Кремля



Ил. 2. Слева — икона митрополита Петра, 1480 (?), Успенский собор Московского Кремля; справа — покров митрополита Петра, 1512, Музей Московского Кремля

от одежд заканчивая чертами ликов. Единственным отличием является положение рук (ил. 2).

Еще одним примером вклада первого круга является пелена «Успение Богоматери» мастерской царицы Евдокии Лукьяновны, датированной 1640–1642 гг. [1, с. 289]. Датировка расширена, поскольку работа над пеленой длилась 2–3 года. Размер пелены с каймой превышает размер иконы-образца; Н. А. Маясова предполагает, что кайма была пришита позднее изготовления пелены. Пелена изначально была предназначена для храмовой иконы Успение Богоматери. В пелене сохранена основная идея композиции иконы с небольшими различиями. Фигуры в нижней части более свободно расположены в пространстве в противоположность скученности в небесной части, что связано с вытянутым размером пелены. Так же присутствует разница в архитектурных композициях на втором плане (ил. 3).



Ил. 3. Слева — икона «Успение Богоматери», ок. 1479, Успенский собор Московского Кремля; справа — пелена «Успение Богоматери», 1640–1642 гг., Музей Московского Кремля

Ко второму кругу вкладов можно отнести пелену Святой Троицы мастерской Строгановых, датируемой концом XVII — началом XVIII вв. [1, с. 398]. На пелене представлен один из вариантов иконографии Святой Троицы — «Гостеприимство Авраама». Существует предположение, что пелена предназначалась для местной иконы, которая стояла слева от центральных врат в перовой половине XVII в. С середины XVII в. икона находится на северной стене «в заворот» к иконостасу, куда она была перенесена по распоряжению патриарха Никона. Иконография пелены в общих чертах передает композицию иконы — прототипа: устремленные вверх крылья среднего ангела, а также расположение в нижних углах образов Авраама и Сарры. Необходимо отметить, что подобные упрощения композиции характерны для шитых произведений.

Надгробный покров митрополита Петра мастерской Анны Ивановны Строгановой, датированный 1653 г. является представителем третьего круга вкладов [1, с. 328]. Вклад Дмитрия Андреевича Строганова. Данный покров ближе всего к вышеуказанному покрову с изображением митрополита Петра мастерской великой княгини Соломонии Сабуровой 1512 г. Совпадает положение рук, лик имеет явные схожие черты — тонкий нос, дугообразная плавная линия бровей, миндалевидные глаза. Фигура имеет удлинённые пропорции, но маленькие руки. Святой также одет в крестчатый саккос, на зарукавьях и подоле которого вышиты растительные гирлянды. Единственным иконографическим отличием является изображение на окладе Евангелия — изображен Спас на Престоле вместо Распятия. Видимо, покров 1512 г. оказался образцом для мастерской Анны Ивановны Строгановой.

Вторым произведением этой же мастерской является покров митрополита Ионы, созданный четырьмя годами позже. Согласно Описи Успенского собора, покров «совершен по обещанию» Григория Дмитриевича Строганова

в 1657 г. Обещание, связанное с болезнью, могла дать мать от его имени, так как покров был создан вскоре после рождения Григория [1, с. 331]. В этом покрове те же стилистические и иконографические особенности, что и в вышеуказанном — тонкие черты лица, крупные глаза, дугообразные брови, удлинённые пропорции фигуры, маленькие руки. Единственной яркой отличительной чертой является килевидной формы шапка с геометрическим узором. На других покровах обычно изображался святой в круглой святительской шапке с херувимом на очелье. Оба покрывала были созданы после повторной росписи Успенского собора в 1642–1644 гг.

К третьему кругу вкладов относится покров митрополита Петра 1574 г., вышедшего из мастерской инокини Александры в Новодевичьем монастыре [1, с. 154]. Покров является ее вкладом. Инокня Александра, в миру княгиня Ульяния, была женой брата Ивана Грозного Юрия Васильевича. Следует отметить, что этот покров является вторым атрибутированным по вкладной надписи произведением из дошедших до нас надгробных покровов святителя. Покров был выполнен в промежуток между пожаром в 1547 г. и повторной росписью собора 1642 г. Возможно, также в силу этих обстоятельств — утраты росписей — для данного покрывала по своей иконографии и надписи на кайме образцом являлся покров 1512 г. мастерской Соломонии Сабуровой: тонкие черты лица, большие миндалевидные глаза, подчеркнутые впадины под глазами, морщины на лбу, маленькие уши; вытянутая фигура, маленькие руки, их положение.

Необходимо упомянуть о еще одном покрове митрополита Петра мастерской Новодевичьего монастыря, созданном в 2024 г. по заказу благотворителя. Изначальным образцом для его создания предполагался вышеупомянутый покров 1574 г. как преемственность традиций и стиля мастерской. Но исходя из сложной конструктивной части раки святого, технологическая часть покрывала была изменена — покров состоит из двух частей. Несмотря на это, иконографические особенности повторяют покров 1574 г. — черты лица, одежды, надпись на кайме. Основной задачей мастерской являлось стилистическое вписывание покрывала в пространство Успенского собора, гармония между монументальными росписями и интерьерным убранством. Поскольку митрополиту Петру отводится ключевое место в Успенском соборе, стилистическое решение покрывала должно было это подчеркнуть.

Внутреннее убранство собора, включая его фрески и иконы, в сочетании с великолепием церковных облачений, изготовленных в царицынских и великокняжеских мастерских, подчеркивает слаженность различных видов искусства в едином духовном пространстве. Благодаря сочетанию этих двух видов различных искусств создавался визуальный язык, который был понятен и близок людям того времени.

Таким образом, взаимодействие монументального искусства и церковного шитья выступает важным акцентом на уникальности древнерусского искусства. Оно позволяет увидеть, как каждое произведение, будь

то архитектурное сооружение или текстильный артефакт, становятся носителем культурной памяти и духовных ценностей. В этом контексте искусство не только документирует историю, но и формирует идентичность народа, сохраняя его наследие для будущих поколений.

Литература

1. *Древнерусское лицевое шитье*: каталог / Н. А. Маясова. — Москва: Красная площадь, 2004. — 495 с.: ил.
2. *Зонова, О. В.* Стенопись Успенского собора Московского Кремля // *Древнерусское искусство. XVII век.* — Москва, 1964. — С. 111–123.
3. *Зонова, О. В.* Об идейно-историческом содержании группы ранних фресок Успенского собора // *Государственные музеи Московского Кремля: материалы и исследования, I.* — Москва, 1973. — С. 64–72.
4. *Зонова, О. В.* Ранние фрески Успенского собора Московского Кремля как памятник русской культуры 80-х годов XV в. // *Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины: мат-лы юбилейной науч. конф.* — Москва, 1983. — С. 177–182.
5. *Зонова, О. В.* О ранних алтарных фресках Успенского собора // *Успенский собор Московского Кремля: мат-лы и исслед.* — Москва, 1985. — С. 69–86.
6. *Зонова, О. В.* К вопросу о первоначальном художественном убранстве предалтарной стены московского Успенского собора // *Государственные музеи Московского Кремля: мат-лы и исслед., VII: проблемы русской средневековой художественной культуры.* — Москва, 1990. — С. 57–66.
7. *Качалова, И. Я.* История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора // *Успенский собор Московского Кремля: мат-лы и исслед.* — Москва, 1985. — С. 174–188.
8. *Качалова, И. Л.* Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978–1979 гг. // *Древнерусское искусство. XIV–XV вв.* — Москва, 1984. — С. 267–282.
9. *Орлова, М. А.* Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля // *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.* — Москва, 1980. — С. 305–316.
10. *Успенский, А. И.* История стенописи Успенского собора в Москве // *Древности. Труды имп. Московского археологического общества.* — Москва, 1902. — Т. XIX, Вып. III. — С. 47–70.
11. *Алтарная преграда* // *Музеи Московского Кремля*: [сайт]. — URL: <https://assumption-cathedral.kreml.ru/wall-painting/view/altar-frescoes/#mobile-jump> (дата обращения: 18.11.2024).
12. *Лазарев, В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески // *Христианство в искусстве*: [сайт]. — URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=121&chap=8&ch_l2=33 (дата обращения: 18.11.2024).

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УСТЬ-РУДИЦКОЙ ФАБРИКИ ЦВЕТНОГО СТЕКЛА

Значение личности М. В. Ломоносова в истории русского мозаичного искусства трудно переоценить несмотря на то, что главный проект его жизни — Усть-Рудицкая фабрика, не оказался экономически успешным. М. В. Ломоносов не оставил после себя живой мозаичной школы, а после его смерти инновационное для своего времени предприятие пришло в запустение. Цель статьи — проанализировать экономическую сторону предприятия Ломоносова и причины, по которым, несмотря на явные предпосылки к значительному успеху, предприятие оказалось убыточным и погибло вскоре после смерти ученого.

Ключевые слова: мозаика, монументальное искусство, смальта, мозаичное дело, М. В. Ломоносов, мозаичная мастерская, Усть-Рудица, мозаичная фабрика

Irina I. Baranova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ECONOMIC ASPECTS OF THE UST-RUDITSKAYA COLORED GLASS FACTORY

The importance of M. Lomonosov's personality in the history of Russian mosaic art cannot be overestimated, despite the fact that the main project of his life, the Ust-Ruditskaya Factory, was not economically successful and M. Lomonosov himself did not leave behind a living mosaic school, and after his death, the innovative enterprise for its time fell into disrepair. The purpose of article is to analyze the economic side of Lomonosov's enterprise and the reasons why, despite the obvious prerequisites for significant success, the enterprise turned out to be unprofitable and died shortly after the scientist's death.

Keywords: mosaic, monumental art, smalta, mosaic business, M. Lomonosov, mosaic workshop, Ust-Ruditsa, mosaic factory

История русского мозаичного искусства неразрывно связана с именем Михаила Васильевича Ломоносова — поэта и историка, физика, химика, геолога, лингвиста, историографа, металлурга, генеалого, приборостроителя, астронома и художника. Такой впечатляющий список областей, в которых Михаил Васильевич прославил Россию, дает основание с полным правом

считать его примером так называемого *homo universalis* (лат.) — человека универсального, идеала эпохи Возрождения. Однако даже в том случае, если бы он ограничил область своих интересов одними только искусствами смальтоварения и производства мозаики, и в этом случае его имя сегодня было бы широко известно, так его достижения в этих областях носили фундаментальный характер и по сей день поражают воображение специалистов.

Однако такой оценка деятельности Михаила Васильевича в области производства и обработки цветных стекол была не всегда. Любимое детище ученого — Усть-Рудицкая фабрика цветного стекла, инновационный проект своего времени, для которого в середине XVIII в., казалось бы, были созданы идеальные условия, в итоге ненадолго пережила своего создателя. Практически на сто лет после этого производство мозаики из цветных смальт в Российской Империи утратило. Что же послужило тому основной причиной?

Интерес Михаила Васильевича к мозаичному искусству обозначился еще в середине 1740-х гг., задолго до открытия им собственной лаборатории, когда граф Михаил Илларионович Воронцов, в доме которого часто гостил Ломоносов, привёз из Италии несколько превосходных мозаичных наборов. В их числе были портрет императрицы Елизаветы Петровны, созданный знаменитым мастером Алессандро Кокки, а также работа «Плачущий апостол Петр», выполненная неизвестным мастером из Ватикана. Михаил Васильевич был поражён тем, как итальянские мастера умело воспроизводили живопись, используя тысячи оттенков смальт. Однако рецептура их изготовления хранилась в строгом секрете, и, когда Ломоносов начал свои эксперименты по созданию палитры цветного стекла, ему пришлось разрабатывать её полностью самостоятельно.

Важно подчеркнуть, что интерес ученого к созданию широкой палитры цветных стекол начался именно с идеи создания мозаичных картин, которые М. В. Ломоносов ценил выше масляной живописи за то, что они практически не подвержены разрушительному воздействию солнца и времени [5]. Просветительская функция «вечной живописи» оценивалась им как первостепенная, и именно на это был сделан упор в первом прошении о создании фабрики цветных стекол, которое Ломоносов подал в Сенат в 1752 г., и которое не было удовлетворено. Положительное решение о создании фабрики было принято только после повторного прошения, направленного уже в адрес императрицы Елизаветы Петровны и подкрепленного подарком к празднованию ее тезоименитства в виде образа Богоматери, выполненного самим Ломоносовым по оригиналу Франческо Солимены [1].

Интересно, что в этом прошении Михаил Васильевич уже пишет о желании создать фабрику «для делания изобретенных мною разноцветных стекол и из них бисеру, пронизок и стеклярусу и всяких других галантерейных вещей и уборов, что еще поныне в России не делают, а привозят из-за моря великое количество ценою на многие тысячи», то есть декларирует уже значительно более приземленный подход и применяет приемы личного лоббирования проекта.

Однако, несмотря на то, что в данном случае Михаил Васильевич пошел на небольшую хитрость для достижения цели, упор на экономическую пользу будущего предприятия был совершенно оправдан.

Организация Ломоносовым фабрики по производству цветных стекол по праву могла считаться инновационным и очень амбициозным бизнес-проектом своего времени, нацеленным на импортозамещение, весьма востребованного в Российском государстве товара. За время своего существования фабрика в Усть-Рудице выпускала обширную номенклатуру товаров, включая мозаичные наборные столешницы, полы, шкатулки, табакерки, зеркальные рамы, бисер, пронизки, стеклярус, цветное стекло для окон, чашки, штофы, литые столовые доски, чернильницы с песочницами, пуговицы, подвески к серьгам, бусы и тому подобные вещи.

Были ли у Ломоносова основания полагать, что эта продукция найдет своего покупателя? Для ответа на этот вопрос необходимо взглянуть на показатели объема импорта аналогичных и схожих товаров за предшествовавшие заложению фабрики годы. Опираясь на данные таможенных записей Санкт-Петербургского порта за 1748–1752 гг., мы можем узнать, что одного только бисера за эти годы было ввезено 8631 пуд (141 375,78 кг), при этом объем импорта в годовом исчислении за этот период вырос в 4,5 раза и к 1752 г. составил 2126 пудов (34 823,88 кг). Импорт стекляруса и пронизок демонстрировал еще более впечатляющие темпы роста, в 14,4 и 34 раза, хоть и при более низких изначальных показателях. Не стоит также упускать из виду, что через порт Санкт-Петербурга шел, пусть и не очень значительный в сравнении с объемами российского потребления, транзит бисера в Персию, который также привлекал внимание Ломоносова, рассчитывавшего со временем начать отправлять этот товар «за море» уже самостоятельно.

Очевидно, что были достаточные основания полагать, что продукция отечественной фабрики, цена на которую будет ниже, чем у зарубежных конкурентов, за счет значительного сокращения «плеча подвоза» и отсутствия таможенных пошлин, будет востребована. Сам Ломоносов оценивал достижимую разницу в цене между отечественной и импортной продукцией в внушительные 30%. Дополнительно к этим факторам в своем прошении об открытии фабрики Михаил Васильевич просил и получил тридцатилетнюю монополию на производство «стеклянной галантереи», что обезопасило его от возможной конкуренции со стороны отечественного производителя. Надо сказать, что к моменту основания Усть-Рудицкой фабрики в Российской Империи функционировало несколько стекольных заводов, таких как: Дятковский и Гусевский хрустальные заводы, Жабинские стеклянные заводы, Воробьевский стеклянный и зеркальный завод, заводы Левкина, Комарова, Аксенова, Гаврилова и Логинова, Мокеева и т. д. Однако эти заводы почти не производили изделий, выбранных Ломоносовым в качестве приоритетных, сосредоточившись на производстве главным образом посуды из неокрашенных, а также синих и зеленых стекол, зеркал.

При этом, производство Ломоносова было для своего времени новаторским — он успешно внедрял в Усть-Рудиценовые технологии, водяные механические двигатели не только для перемалывания зерна и приведения в движение пильной мельницы, но также для перемалывания стекольного сырья и шлифования готовой мозаики, что было впервые для стекольной фабрики в России. Были и другие технологические «ноу-хау», позволявшие производить продукцию не только конкурентоспособную, но и попросту уникальную: Михаил Васильевич заново открыл рецептуру изготовления «золотого винного» красного цвета, секрет которого ко времени работ ученого был утрачен даже и в Европе.

В Усть-Рудице был построен впечатляющий комплекс сооружений, организован полный цикл производства, не нуждающийся в поставках компонентов ни высокого передела (даже кирпичи для хозяйственных и производственных построек фабрики производились Ломоносовым на собственном небольшом кирпичном заводе), ни сырья. Фабрика была построена на очень удачном месте, которое академик-фабрикант выбрал сам: вблизи чистейших ябургских песков, настолько славившихся своей чистотой, что за несколько лет до основания фабрики английские купцы хотели закупать его и вывозить в Англию, для продажи стекольным заводам (экспорт песка был запрещен русским правительством). На пожалованных Ломоносову под постройку фабрики землях в изобилии имелся лес, который был необходим не только для хозяйственных построек и в качестве топлива, но и для пережигания его на золу — один из необходимых компонентов для производства стекла по рецептурам этого ученого.

Примечательны были и методы мозаичного набора. Давайте взглянем на цифры, которые приводит Михаил Васильевич касательно скорости мозаичного набора в своей мастерской: они впечатляют и по сей день.

Кроме цены, более низкой чем у зарубежных конкурентов, Ломоносов имел также и преимущества более быстрого выполнения работ, во всяком случае в том, что касалось мозаичного набора. Ломоносов пишет, о том, что он изобрел некий новый, ускоренный способ мозаичного набора, при помощи которого возможно вести мозаичный набор быстрее и точнее, нежели раньше. По его расчетам скорость работы шести мастеров должна была составить до 1000 квадратных футов в год (около 90 м²) [1]. Здесь стоит сразу оговориться, что система мер, применявшаяся в Российской Империи, была стандартизирована только в 1835 г., и все приведенные здесь цифры носят ориентировочный характер.

Для сравнения — мозаичные работы для Исаакиевского собора шли в общей сложности в течение 66 лет, с 1851 по 1917 гг. За это время было выполнено 592 кв. м. мозаики, то есть по 8,9 м² в год, на 1858 г. по уставу в Императорском мозаичном заведении работало 14 художников-мозаичистов. Мозаичные работы для Спаса-на-Крови длились 12 лет, и за это время было создано, по современным оценкам, 7065 м² мозаики, то есть 588,75 м² в год, однако подсчитать точное количество мозаичистов,

трудившихся над проектом, не представляется возможным. При этом необходимо отметить, что в стилистическом отношении и по виртуозности исполнения мозаики мастерской Ломоносова гораздо ближе к тем, что производились спустя век Императорским мозаичным заведением, нежели частной мозаичной мастерской Фролова — особенно если ориентироваться на поздние работы мастерской, и на мозаики, выполненные Михаилом Васильевичем лично.

Исследователи художественного наследия Ломоносова выдвигают различные теории о сущности изобретенного им способа, более или менее аргументированные, однако однозначного ответа на вопрос, что это был за способ, пока не существует [6, 7]. Однако очевидно, что, если расчеты ученого были верны, данная идея сулила серьезный коммерческий успех. Поскольку в XIX в. мозаичная школа пришла в Россию заново уже из Италии, где мозаичная традиция была непрерывной, то можно предположить, что в это время скорость работы итальянских мастеров, была сравнима со скоростью работы мастеров Императорского мозаичного заведения XIX в. Мастерская же Ломоносова, по его словам, могла работать как минимум в 10 раз быстрее и при том сама обеспечивала себя материалом, также значительно более дешевым, чем заграничный.

По расчетам Ломоносова стоимость смальты его производства выходила не более 10 копеек за фунт, при этом на квадратный фут (около 0,09 м²) должно было идти до 12 фунтов смальты, что приблизительно соответствует 4,89 кг [8]. Таким образом, мы получаем ориентировочный расход смальты в 54,3 кг (133 фунта) на м², что близко к современным показателям в пределах погрешности (с учетом толщины смальтового слоя, так как в мастерской Ломоносова набор велся столбиками, а не пластинами смальты). Таким образом, стоимость материала на м² мозаики выходила около 13 рублей 30 копеек. Много это или мало? В сравнении со стоимостью итальянской смальты выходило мало, однако любопытно привести для сравнения некоторые цифры.

В первой половине XVIII в. в Санкт-Петербурге пуд пшеничной муки стоил 40 копеек, пуд говядины — 80 копеек. Нетрудно подсчитать, что в начале XVIII в. стоимость материала на м² мозаики равнялась стоимости 33,3 пудов пшеничной муки или 16,6 пудов говядины.

Сохранились и расценки, по которым Ломоносов платил за набор «Полтавской баталии», с разбивкой по сложности работы, они варьировались от 50 копеек за квадратный фут в несложных областях: «Воздух, дым, грунд, крупные места на платье, на лошадях, где мало перемен в тени и свете» до 6 рублей за портретные лица. Есть и данные по жалованию, которое получали мастера-наборщики, жившие при Усть-Рудицкой фабрике: от 150 рублей в год для Матвея Васильева до 18 рублей в год Семена Романова» [1]. Среднюю зарплату квалифицированного мануфактурного рабочего в тот же период можно условно обозначить в 30 рублей в год. Очевидно, что, несмотря на то, что цена на Ломоносовскую смальту была

весьма конкурентоспособной относительно заграничной, она оставалась высокой и, вероятно, если бы планы Ломоносова по наращиванию производства смальты осуществились (а он планировал к 1766 г. нарастить годовой объем производства до 2000 пудов) и были найдены пути реализации этой продукции, то Усть-Рудицкую фабрику ожидал безусловный коммерческий успех [7].

Однако дорогой и великолепный по качеству товар мало было просто произвести — его необходимо было продать, причем Ломоносов был заинтересован в первую очередь в собственном производстве мозаик, а не в продаже сырья для их изготовления за границу, что накладывало определенные ограничения. В России же не было на тот момент других мастерских по производству смальтовой мозаики, которые могли бы стать покупателями для материала, производимого Усть-Рудицкой фабрикой, так что перед академиком-фабрикантом стояла задача продать не смальту, которая могла бы, теоретически, быть предложена к приобретению неопределенному кругу лиц, а готовую мозаику, которые обычно производились для конкретного заказчика и его интерьера, причем, когда мы говорим о годовом производстве в 2000 пудов, то понимаем, что расчет велся именно на монументальные мозаичные произведения, заказчиком которых могло выступить только государство или приравненные к нему лица (высшая знать). Подобное развитие производства требовало изрядных вложений, которые необходимо было оправдывать, для чего требовались заказы монументальной мозаики. Однако таких заказов пока не поступало. Сложилась парадоксальная ситуация, когда производство, которое было ориентировано на единственного, по сути, государственного заказчика, было создано частным лицом по его собственной инициативе, а государство оказалось недостаточно заинтересованным в обеспечении этого производства работой. Фабрика была построена, пусть и с привлечением государственных средств, но отнюдь не безвозмездным, в нее вкладывались огромные собственные средства Ломоносова, а широкий рынок сбыта для ее главной, по мнению ученого, продукции — отсутствовал.

Подавая прошения об учреждении фабрики, Михаил Васильевич делал упор на перспективное производство бисера и стекларуса, которые были серьезной статьей импорта, однако сам он видел свою миссию именно в возрождении в России мозаичной традиции, грезил «вечной живописью» и именно в ее создание вложил основные усилия.

С производством же стеклянной галантереи дело обстояло не так хорошо. Известно, что вплоть до 1760 г. Ломоносов имел сложности с быстрым изготовлением самого ходового товара — бисера, стекларуса и пронизок. В 1755 г., через 2 года после основания, Усть-Рудицкая фабрика выпустила свою первую продукцию: около одного пуда бисера и 20 фунтов стекларуса, вполне возможно, первоначально производившихся вручную. И только к ноябрю 1760 г. была создана и введена в эксплуатацию некая «быстродействующая машина», позволившая поправить дело [7]. Однако же

и с ней выйти на объемы производства бисера, хотя бы конкурирующие с импортными, не удалось. За все время работы фабрики, 11 лет — с 1755 по 1766 гг., на ней было выпущено всего несколько сотен пудов бисера и стекляруса. При этом Усть-Рудицкая фабрика не имела собственной сети сбыта этой продукции, два прошения, поданные Ломоносовым в Мануфактур-Коллегию, с разницей в несколько лет, об открытии единственной лавки для сбыта продукции фабрики «затерялись» и не были удовлетворены, получается, что единственным способом сбыта продукции фабрики были купцы. Они сами должны были приехать за ней в Усть-Рудицу. Купцы же ввиду небольших объемов производства фабрикой ходовой галантерейной продукции предпринимали такое путешествие не слишком охотно.

Таким образом, мы видим, что в руках у М. В. Ломоносов были основные слагаемые успеха. Он производил чрезвычайно широкую номенклатуру продукции, которая была очевидно востребована на рынке, в том числе некоторые уникальные позиции, не имевшие аналогов у зарубежных поставщиков. В данном случае производство было независимо от внешних поставок компонентов и пользовалось беспроцентными государственными инвестициями. М. В. Ломоносов мог лоббировать выгодные для своего проекта законы (как, например, заградительные пошлины на импортные конкурентные товары или получение внутригосударственной монополии на производство бисера и стекляруса). При этом за счет инновационных методов производства и значительного сокращения «плеча подвоза» относительно импортных конкурентов, он мог обеспечить такую цену на свои товары и скорость их производства (по крайней мере, когда речь идет о мозаичных наборах), что даже применение лоббированных им заградительных пошлин не представлялось необходимым.

Но в реальности на сколько-нибудь значимые объемы производства гарантированно востребованных широким кругом лиц товаров фабрика так и не вышла, хотя первоначальный «бизнес-план» предусматривал именно замещение востребованной импортной продукции отечественной. Основной вектор приложения усилий академика-фабриканта пришелся на мозаичное дело, представлявшееся ему, и не обосновательно, имеющим государственное значение. Будь Усть-Рудицкая фабрика казенным, а не коммерческим заведением (как сто лет спустя Императорское мозаичное заведение) — подобная модель могла бы сработать, однако фабрика изначально была поставлена в условия необходимости самоокупаемости, то есть являлась бизнесом — и, по определению, должна была вести деятельность, направленную на систематическое получение прибыли, для чего был сделан упор на производство именно той продукции, рынок сбыта которой фактически существовал.

Мог ли в сложившейся ситуации произойти какой-то перелом? Есть уверенность, что да, поскольку факты, изложенные Ломоносовым в первоначальном прошении об учреждении фабрики, оставались актуальными. Однако систематическая работа проводилась совсем в другом направлении.

Лоббированием государственных заказов М. В. Ломоносов занимался лично и неустанно, с чем были связаны как положительные, так и отрицательные моменты. С одной стороны, М. В. Ломоносов пользовался для продвижения рассмотренных выше проектов своим положением академика, человека, имеющего огромный авторитет, а с другой — возможностью получения и реализации крупных мозаичных заказов. Но эта инициатива оказалась завязана на него одного, человека крайне непростого характера, для которого государственная польза любого предприятия стояла на первом месте, впереди любой прибыли. Исходя из современного опыта организации производства, маркетинговая стратегия, завязанная на личность одного, пусть и крайне авторитетного человека, представляется, по меньшей мере, весьма рискованной, поскольку фактически ставит знак равенства между судьбой отдельного человека и судьбой целого предприятия.

При этом изначальные цифры, как по смете, так и по срокам реализации проекта, оказались сильно заниженными, и нам остается только гадать — было ли это сделано сознательно, с целью протолкнуть-таки в Сенат новаторский проект во что бы то ни стало, или вышло непреднамеренно в результате недостаточной подкованности Михаила Васильевича в приземленных, сугубо экономических вопросах.

Литература

1. *Антипин, Л. Н.* М. В. Ломоносов — художник. Мозаики. Идеи живописных картин из русской истории. — Санкт-Петербург: Сказочная дорога, 2016. — 126 с.
2. *Данилевский, В. В.* Ломоносов и художественное стекло / АН СССР. Ин-т археологии. — Москва; Ленинград: Наука, 1964. — 443 с.
3. *Каганович, А. Л.* Полтавская баталия. — Ленинград: Художник РСФСР, 1976. — 96 с.
4. *Ломоносов, М. В.* Избранные философские произведения. — Москва: Госполитиздат, 1950. — 756 с.
5. *Макаров, В. К.* Художественное наследие М. В. Ломоносова: мозаика. — Москва; Ленинград, 1950. — 312 с.
6. *Морозов, А. А.* Михаил Васильевич Ломоносов. 1711–1765. — Москва: Молодая гвардия, 1965. — 509 с.
7. *Осипов, Д. В.* Усадьба Ломоносова Усть-Рудица — фабрика цветного стекла. — Санкт-Петербург: Серебряный век. 2019. — 174 с.
8. *Фролов, В. А.* «Полтавская баталия» М. В. Ломоносова: от пренебрежения к признанию // Ломоносовские чтения в Кунсткамере: к 270-летию издания первого «Атласа Российского» (1745) и 250-летию со дня смерти М. В. Ломоносова (1765) / под ред. Н. П. Копаневой, М. Ф. Хартанович. — Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2016. — Вып. 2. — С. 77–96.

УДК 159.937.2:730

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

РАСПОЗНАВАНИЕ ОБРАЗОВ ПРИ ВОСПРИЯТИИ СКУЛЬПТУРЫ И АРТ-ОБЪЕКТОВ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Рассматриваются основные понятия и описание процесса восприятия городской среды. Отмечается аналогия процесса восприятия и этапов распознавания объектов в системах искусственного интеллекта. Запрагиваются особенности восприятия скульптуры как семиотической системы, вопросы интерпретации смысла и достоверности восприятия скульптурной композиции.

Ключевые слова: городская среда, скульптурная композиция, процесс восприятия, ощущения, анализаторы, семиотическая система, достоверность восприятия

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

PATTERN RECOGNITION IN THE PERCEPTION OF SCULPTURE AND ART OBJECTS IN AN URBAN ENVIRONMENT

The basic concepts and description of the urban environment perception process are considered. The analogy of the perception process and the stages of object recognition in artificial intelligence systems is noted. The article touches upon the peculiarities of sculpture perception as a semiotic system, issues of meaning interpretation and reliability of a sculptural composition perception.

Keywords: urban environment, sculptural composition, perception process, feelings, analyzers, the semiotic system, reliability of perception

«Люди видят не вещи, а то, что они вообразили о них, приписывают им свою собственную сущность и не отличают предмет от своего представления о нем» [5].

Л. Фейербах

Процесс восприятия скульптуры и других объектов среды является познавательным процессом, качество реализации которого возможно только с определённой степенью достоверности. С одной стороны, скульптура воспринимается как материальное трёхмерное тело с определёнными размерами, местоположением среди других объектов окружающего мира, которые существуют и воспринимаются в едином зрительном потоке; с другой — как тематическая композиция с её сюжетными, пластическими и семантическими особенностями, служащая объектом для показа и суггестивного воздействия.

Следовательно, для понимания субъектом скульптурной композиции, необходимо, во-первых, прямое непосредственное восприятие скульптуры как объекта окружающего мира, во-вторых — не прямое опосредованное осознание художественного образа и заложенного смысла.

Основные понятия и описание процесса восприятия городской среды во многом аналогично этапам распознавания объектов в системах искусственного интеллекта:

Познавательный процесс человека	Процесс распознавания в системе искусственного интеллекта
Установка на восприятие	Цель распознавания
Восприятие	Распознавание
Архив образов	Обучающая выборка
Поступление информации от раздражителей в органы ощущений	Поступление информации в датчики (сенсоры)
Передача нервных сигналов (возбуждений) по нервным волокнам в мозг	Передача сигналов в систему распознавания
Формирование ощущений в отделах мозга	Выделение информативных показателей
Восприятие скульптуры как семиотической системы	Выделение класса, распознавание образа
Навыки прочтения	Алгоритм распознавания
Семиотическая система, смысловой текст	Формальное описание класса
Интерпретация смысла	Интерпретация класса
Реальность (пространство, движение, время)	
Искажения	Помехи, шумы
Достоверность восприятия	Точность распознавания

Целенаправленность и преднамеренность визуального восприятия определяет его активный творческий характер. Степень активности восприятия объекта обусловлена как сложностью самого объекта, так и субъективными качествами реципиента — его установкой на восприятие объектов.

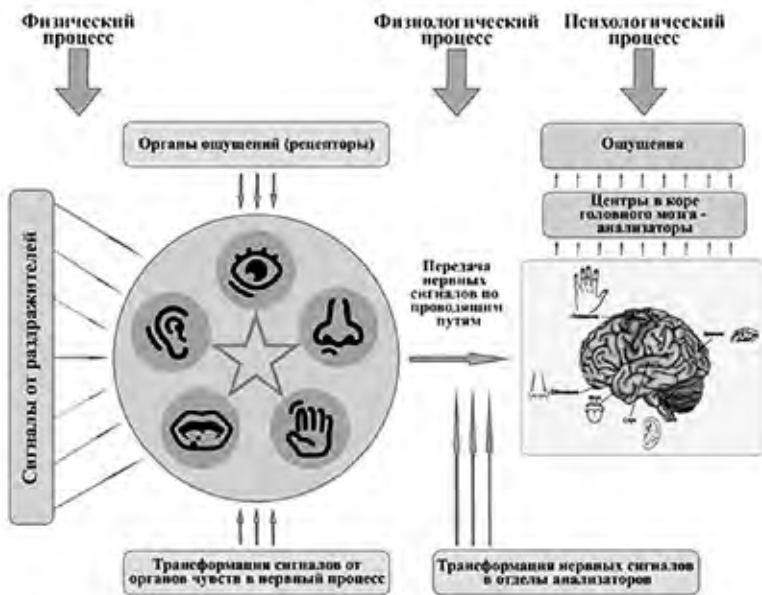
Скульптура является предназначенной для прочтения семиотической системой. При ее восприятии обязательно наличие устойчивой системы знаний об окружающих объектах и субъективной программы распознавания, навыков прочтения заложенного смыслового текста семиотической системы.

В ментальном пространстве субъекта целостный визуальный образ формируется после сопоставления воспринимаемого объекта с архивом образов, хранящихся в памяти человека.

Восприятие скульптуры как семиотической системы

Восприятие текста семиотической системы является целостным актом, включающим несколько фаз.

Фаза формирования ощущений включает физический, физиологический и психологический процессы (ил. 1).



Ил. 1. Механизм формирования ощущений у человека

Физический процесс реализует поступление сигналов от раздражителей в органы ощущения — рецепторы, где происходит трансформация зрительных, слуховых, обонятельных, тактильных, вкусовых сигналов в нервный процесс.

Физиологический процесс выполняет передачу нервных сигналов по нервным волокнам в анализаторы — части коры головного мозга, обрабатывающие информацию от органов чувств.

Психический процесс завершает формирования ощущений в анализаторах.

Ощущения отражают только отдельные свойства и качества предметов.

Фаза целостного восприятия скульптуры и формирования образа предмета реализуется психологическим процессом.

В зависимости от обстоятельств, в каждом акте восприятия доминирует один из анализаторов: зрительный, слуховой, осязательный. Реже — обонятельный или вкусовой.

Также важную роль в восприятии пространства, движения, времени играют двигательные (кинестетические) ощущения [4].

Таким образом, целостное восприятие реальности, в том числе и скульптуры осуществляется по двум информационным каналам: от возбуждаемых рецепторами анализаторов и от кинестетических ощущений. Первый канал обеспечивает первичное восприятие объектов материального мира. Второй канал — восприятие пространства, движения, времени [2].

Фаза оценки и переживания скульптурной композиции (семиотического текста), который был воспринят в целом и в деталях, в положительном или отрицательном значении.

Эта фаза включает, в свою очередь, четыре уровня.

Первый уровень (формирование семантического текста) — восприятие масштаба всего скульптурного ансамбля, соотношений крупных композиционных масс (прежде всего постамента и изваяний), орнаментальных линий и изображений рельефа, силуэта, текстуры и фактуры поверхностей, цветов, тона и других компонентов комплекса.

Второй уровень (чтение семантического текста) — предметное соотношение крупных массивов, средних и мелких фрагментов скульптурного ансамбля (семантических единиц) с сигнификатом (понятийным содержанием), узнавание субъектом визуального ряда, а именно: сличение семантических единиц скульптурного ансамбля с хранящимися в архиве памяти понятиями и представлениями о подобных объектах.

Этот уровень является основой для перехода на следующие уровни познания. Субъект сличает семантические единицы текста скульптурного комплекса со своей базой знаний и может остановиться на данном уровне, если это соответствует его установке, психологической и интеллектуальной подготовке, внешним факторам (освещению, удаленности и пр.).

Третий уровень (осмысление семантического текста) — выявление ассоциативных связей семантических единиц, наделение визуального ряда определённым содержанием или концептуальными смыслами, развивающимися до завершённой идеи — субъективной интерпретации.

Четвёртый уровень (формирование ряда развёрнутых субъективных интерпретаций семантического текста) — установление когнитивной связи или возникновение «диалога» между субъектом и объектом восприятия, при котором субъектом даётся окончательная оценка и вывод по визуальному ряду и семантическому тексту памятника.

Интерпретация смысла семиотической системы

Интерпретация возникает на втором и последующих уровнях при чтении семантического текста, в момент сличения фрагментов скульптуры с имеющимися в архиве памяти данными и понятиями и их осмыслением.

Нейронные сети мозга развивают сформированный сознанием многосложный смысл восприятия, генерируя различные варианты интерпретаций. Ограничить число интерпретаций помогает вербальное описание (словесный текст), который идентифицирует как отдельные элементы изображения скульптуры, так и все изображение в целом [1].

Различные точки зрения и трактовки одного и того же художественного объекта порождают нетождественные тексты интерпретаций. Для выяснения истинного смысла сложного семиотического текста скульптурной композиции, выполняется классификация различных точек зрения и выбирается та, которая представляется субъекту более правдоподобной и близкой к собственной интерпретации.

Поэтому любой семантический текст в конечном итоге интерпретируется и истолковывается адресатом в соответствии с уровнем подготовки, наличием у него специальных знаний, психологической и социальной установками, перманентными переживаниями.

Достоверность восприятия скульптурной композиции

В фазах формирования ощущений и целостного восприятия скульптуры видение различными людьми одного и того же объекта, в целом, совпадает с достаточно высокой степенью достоверности. Но в частностях восприятие объекта в определённой степени искажается индивидуальными особенностями зрительного аппарата человека.

Зрительный аппарат может исказить истинный силуэт, пропорции, характер формы, сместить акценты, некорректно передать цвет, тон, оттенок, светотональную среду и другие параметры пространства.

Наиболее распространёнными отклонениями в работе зрительного аппарата являются астигматизм, близорукость и дальновзоркость (ил. 2).

При астигматизме, по причине неправильной фокусировки отражённых лучей на сетчатку, человек видит раздвоенное-расстроенное,



Ил. 2. Влияние отклонений от нормы зрения на восприятие и осмысление скульптурной композиции

искажённое в определённой степени и сильно размытое изображение. Реципиент в связи со зрительными искажениями контуров, неточным восприятием криволинейных форм и «размытостью» силуэта может лишь приблизительно воспринимать истинные пропорции и пластику форм скульптурной композиции.

Денотат и коннотат скульптурной композиции, скорее всего, будут недоступны для понимания, но общая интерпретация текста может быть прочитана достаточно достоверно.

В итоге индивидууму в большей степени не удаётся раскрыть авторскую идею, нюансы композиционного построения и трактовку форм, более того, искажается художественный образ произведения. Возникает собственная интерпретация скульптурной композиции.

При рассмотрении скульптуры у людей с близорукостью (миопией) в относительно неискажённом виде воспринимается ближний план, средний и дальний планы скульптурной композиции по мере удаления от глаз размываются.

На среднем и дальнем планах теряется чёткость как крупных, так и мелких форм и деталей, сближаются полутона, собственные тени обретают неясные границы, отчётливый контур воспринимается рыхлым. Частичная утрата чёткости контуров и деталей компенсируется формированием собственного образа. Денотат, коннотат скульптурной

композиции, скорее всего, будет недоступен для понимания, но общая интерпретация текста будет зависеть от степени отклонения от нормы зрения. Общие пропорции — пятно силуэта, скорее всего, будет определено с большей или меньшей степенью достоверности.

В итоге индивидууму не до конца удаётся раскрыть авторскую идею, нюансы композиционного построения и трактовку форм. Отсутствие чёткого отображения крупных масс и мелких деталей исказит восприятие художественного образа произведения. Возникает собственная интерпретация скульптурной композиции.

При рассмотрении скульптуры у людей с дальновзоркостью (гиперметропией), когда главный фокус отражённых лучей находится позади сетчатки, возникает размытость и нечёткость отображения предметов на ближних и средних планах, а фокусировка выполняется на дальних планах.

Частичная утрата чёткости контуров и размытости деталей на переднем и среднем планах компенсируются формированием собственного образа.

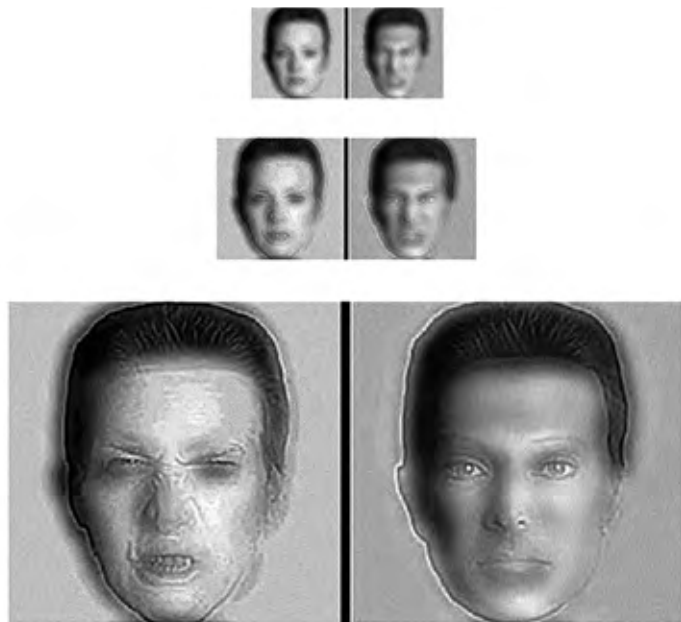
В итоге индивидууму не до конца удаётся раскрыть авторскую идею, теряются нюансы композиционного построения и трактовки форм, искажается восприятие художественного образа произведения. Возникает собственная интерпретация скульптурной композиции.

Определить степень точности и, тем более, истинную картину мира наблюдателю невозможно, так как отсутствует возможность получить её подлинную, вне зрительного аппарата, проекцию. Сама попытка осознания образа мира в неискажённом виде, изначально невыполнима, поскольку осознание происходит на основе субъективного восприятия. Возможно, лишь составить достаточно верное представление об истинной картине мира на основе анализа и обобщения собственного и множества иных опытов восприятия окружающей реальности.

Важным фактором, искажающим восприятие пространства, являются возможные *зрительные иллюзии*, среди которых часто встречаются многозначные изображения.

По мере удаления изображения от зрителя выражения лиц и психологические состояния могут кардинально меняться — например, модель переходит из состояния покоя, в состояние стресса (ил. 3) [5]. Этот эффект по мере приближения или удаления зрителя от скульптурной композиции в городской среде может кардинально изменить её идею и художественно-образное содержание.

Изучение закономерностей восприятия человеком городской среды и её элементов имеет большое значение для определения правил размещения и взаимосвязи скульптурных композиций и арт-объектов со сложной архитектурной средой города.



Ил. 3. Пугающая иллюзия

Заключение

Получаемые нами сведения об объектах городской среды не являются простым процессом передачи сигналов от периферических органов чувств к центру сбора информации — коре головного мозга.

В процесс восприятия всегда включены двигательные компоненты, связанные с органами чувств: движение глазных яблок при восприятии предметов, рефлекторное проговаривание, связанное с осмыслением текста, тактильное исследование предметов с осязанием. Конечной реализацией совместных действий органов чувств является целостное представление о предмете в реальной жизни. Формирование ощущений в отделах мозга — этап, при котором сознание человека выделяет первичные более узнаваемые признаки предмета, символа и исключает по личностным параметрам второстепенные признаки.

Следующий этап восприятия требует объединения основных существенных признаков предмета в единую систему опознавания и её сопоставление с прежними знаниями о предмете. На этом этапе процесса восприятия участвует память.

На завершающем этапе восприятия возникает узнавание предмета, в сознании формируется гипотеза о принадлежности данного предмета к определённой категории известных ранее объектов. Новый образ помещается в архив памяти.

С практической точки зрения главная функция восприятия — это распознавание объектов и событий или их соотнесение с различными категориями базовых понятий, что позволяет выйти за пределы чувственного отображения свойств предмета и сделать необходимый вывод о наших дальнейших действиях по отношению к данному предмету или событию.

Литература

1. *Барт, Р.* Избранные работы: семиотика: поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — Москва: Прогресс, 1989. — 616 с.
2. *Виды восприятия* // Напишем. ру: [сайт]. — URL: <https://www.napishem.ru/spravochnik/psihologiya/prochie-stati-po-psihologii/vidy-vospriyatiya.html> (дата обращения: 10.02.2025).
3. *Пугающие иллюзии* // Brainden.com: [сайт]. — URL: [http://brainden.com/golovolomki/scary-optical-illusions.htm#prettyPhoto\[pp_gal\]/3/](http://brainden.com/golovolomki/scary-optical-illusions.htm#prettyPhoto[pp_gal]/3/) (дата обращения: 10.02.2025).
4. *Степанов, С. С.* Популярная психологическая энциклопедия. — Москва: Эксмо, 2005. — 672 с.
5. *Фейербах, Л.* Основные положения философии будущего // Избранные философские произведения: в 2 томах. Т. 1. — Москва: Изд-во политической литературы, 1955.

ПРИРОДНЫЙ ДЕКОРАТИВНЫЙ КАМЕНЬ КАК ЭЛЕМЕНТ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ XVIII — XX ВВ.

Природный декоративный камень — уникальный декоративный материал, способный формировать декоративно-пространственную среду парадного интерьера. В докладе предлагается обсудить его роль в парадных интерьерах общественных пространств разных исторических периодов и место камнерезного предмета в интерьере XVIII–XX вв.

Ключевые слова: природный декоративный камень, парадный интерьер, предметно-пространственная среда, интерьер, камнерезное искусство, камнерезный предмет

Natalia V. Borovkova

Saint Petersburg, Russia

Mining museum of the Empress Catherine II

Saint Petersburg Mining University

NATURAL DECORATIVE STONE AS AN ELEMENT OF THE SPATIAL ENVIRONMENT OF THE XVIII–XX CENTURIES

Natural decorative stone is a unique decorative material capable of forming the decorative and spatial environment of a ceremonial interior. The report proposes to discuss its role in the ceremonial interiors of public spaces of different historical periods and the place of a stone — carving object in the interior of the XVIII–XX centuries.

Keywords: natural decorative stone, ceremonial interior, subject-spatial environment, interior, stone-cutting art, stone-cutting object

Природный декоративный камень — уникальный материал эффективность и востребованность которого подтверждены тысячелетиями использования в художественной деятельности человека. По мере развития цивилизации природный камень входил в бытовую культуру человека. Он применялся в строительстве и облицовке зданий, в ландшафтном дизайне, художественном производстве. Для художественной деятельности чаще всего используется камень, представляющий собой долговечные моно- и полиминеральные агрегаты. Они обладают важными физическими свойствами, химическим составом и встречаются в самых разных регионах. Данная область знаний лежит в сфере интересов специалистов

геологов и минералогов. Их исследования часто связаны с изучением мест исторической добычи природного камня, а также состава горной породы [5, 11] и определения ее региональной принадлежности [4].

Природный камень редко бывает идеальным, а при использовании его в художественных произведениях и архитектурных памятниках уникальные декоративные свойства используются как средства художественной выразительности. Среди которых важное место занимают цвет, характер природного рисунка, блеск полированной поверхности. Их изучение лежит в сфере интересов специалистов дизайнеров и искусствоведов [6, 7].

История «культуры камня» испытывала взлеты и падения, но всегда возрождалась в новой форме. С приходом в русскую культуру так называемых больших стилей, камень завоевывает свое прочное место в убранстве парадного дворцового интерьера. Резиденции Саксонии, Швеции, Англии, Франции поражали своей отделкой из мрамора, что явилось стимулом для развития собственного камнерезного производства в России [3]. Подобно европейским монархам Петр I открывает придворные мануфактуры, работавшие по заказам комиссии от строений Санкт-Петербурга. В контексте единого развития европейской культуры природный декоративный камень становится важнейшим элементом пространственной среды, как символ престижа, атрибут богатства и славы. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга являются зримым примером применения русского камня как символа богатства страны и демонстрации высокого статуса заказчиков.

С конца XVIII в. в среду парадного интерьера органично входит природный камень в качестве главного декоративного элемента и идейного центра архитектурного пространства. Один из ярких примеров применения камня в оформлении архитектуры — Мраморный дворец. Так как важнейшим элементом его архитектурно-художественной программы является природный камень. Интерьер главного парадного, Мраморного зала, дворца напоминает итальянское палаццо, в отделке которого использован традиционный итальянский сиенский мрамор желтого цвета, а также карельские, розовый тивдийский и серый рускеальский, органично подчеркнувшие замысел архитектора. Важным смысловым и художественным акцентом является русский лазурит, незадолго открытый экспедицией академика Э. Лаксмана, который использован в отделке главного парадного зала дворца.

В XVIII в. применение природного декоративного камня в парадных интерьерах Петербурга достаточно сдержано. Этому имелся ряд объективных причин:

1. Прежде всего, русское камнерезное производство в этот период делает свои первые робкие шаги. Толчком к развитию производства предметов роскоши из природного декоративного камня стала появившаяся потребность у русского высшего общества, подобно европейцам, иметь возможность создания декоративного каменного убранства. После многочисленных визитов в зарубежные страны, знакомства с дворцовыми

комплексами, украшенными предметами из камня, Петр I осознает необходимость организации собственного производства. Открыв мраморную пыльную мельницу в Петергофе (1721) и заложив начало новому шлифовальному производству на Урале, полноценно заняться данной проблемой он не успел (Екатеринбургская шлифовальная мастерская была запущена уже после его смерти, в 1726 г.). Развитие полноценного камнерезного производства на территории Российской империи, начинается не ранее середины XVIII в. Однако первые изделия были весьма просты по форме, в основном, это небольшие вазочки и чаши, черенки для столовых приборов и пр.

2. Вторая причина, отсутствие разведанных месторождений цветного камня в петровское время. Активизация интереса к цветному камню и минералогии происходит в период царствования императрицы Екатерины II. Значительный рост числа экспедиций по изучению Урала, Алтая и иных дальних регионов империи способствовал открытию новых месторождений, что дало дополнительный стимул для развития и расширения камнерезного производства в Петергофе, на Урале и Алтае. В царствование Екатерины II яркий насыщенный цветной камень появляется в отделке корпуса Холодных бань в Царском Селе. Стены знаменитых Агатовых комнат были облицованы пестрой уразовской яшмой, доставленной с уральского месторождения. Для органичного дополнения композиции использовали декоративные панно с флорентийской мозаикой итальянской работы и резные вазы из природного декоративного камня.

Подтверждением интереса к декоративным каменным предметам является их востребованность у русских путешественников, которые привозили на родину изящные предметы, выполненные европейскими мастерами в качестве уникальных диковин. Каменными вазами наполняют пространства парадных интерьеров. Коллекционировать предметы из камня становится модно и престижно. В Россию привозят оригинальные флюоритовые, мраморные, порфиновые и прочие декоративные предметы из Англии [1], Швеции [2], Франции и других стран.

К XIX в. в русском аристократическом обществе сформировалась особая художественная культура декоративного камня. Этому процессу способствовало развитие императорских шлифовальных мануфактур, деятельность Академии художеств по подготовке специалистов декоративного искусства, и в частности, камнерезов, а также активное включение в архитектурно-художественную среду такого насыщенного цветного камня как малахит, лазурит и яшма. В Кабинете его императорского величества формировались особые образцовые альбомы, где хранились проекты камнерезных изделий, отправленных в производства на императорские камнерезные фабрики, а также изображения уже готовых предметов, находящихся на складах Кабинета. В таких эскизах часто встречается указание на номер образца материала из которого выполнена ваза, а также номер предписания и эскиз по которому фабрика выполнила изделие.

Один и тот же рисунок часто использовался для изготовления предметов из разных материалов. При реализации архитектурного проекта либо заказывался новый предмет или отбирался из уже готовых, подходящих по стилю и отделке. Таким образом декоративные свойства природного материала становятся важнейшими элементами художественной программы парадных интерьеров Зимнего дворца, Исаакиевского собора, храма Воскресения Христова (Спас на крови). На их примере можно наблюдать как природный камень формирует декоративно-пространственную среду парадных интерьеров, имеющих различное стилевое решение.

В большинстве архитектурных ансамблей, где важную декоративную функцию выполняет природный камень, использовали сочетание нескольких технологических способов обработки каменных материалов. Резные монолитные декоративные архитектурные детали пилястры, колонны из мрамора, гранита и яшм резали из крупных монолитных кусков. Редкие насыщенные по цвету лазурит и малахит набирали в технике мозаики, облицовывая поверхность более дешевого камня или металла мелкими кусочками, создавая иллюзию ровной каменной поверхности. Искусство каменной мозаики, сформировавшись на протяжении XIX в. получило новое развитие в XX в.

В советские годы новый всплеск развития получила мозаика из цветного камня. Поверхности стен общественных пространств, дворцов культуры, музейных комплексов, вестибюлей метрополитена покрывают монументальными мозаичными картинами. В этот исторический период использование декоративного природного камня призвано демонстрировать силу, мощь, богатство государства и поражать умы современников, а также служить пропагандой новых политических идей. Сложный амбициозный проект представления Советского государства на международной арене был реализован в 1937 г., когда еще сохранялись старые кадры — уникальные мастера, умевшие работать с цветным камнем. Для Всемирной выставки в Париже было создано монументальное мозаичное панно «Индустрия социализма» в виде карты Советского Союза. Над ее созданием трудились все камнерезные заводы Ленинграда, Свердловска, входившие в состав Государственного республиканского треста «Русские самоцветы», а камнесамоцветное сырье поставлялось со всех концов страны.

Каменная мозаика в советские годы становится новым средством художественной выразительности для декоративного оформления нового вида общественного пространства — вестибюлей и станций метрополитена. Одна из первых, мозаичная картина, созданная в 1943 г. в Москве, в вестибюле станции «Завод имени Сталина» (ныне «Автозаводская») [9]. Широкому применению монументальных мозаичных панно в архитектурных пространствах советского периода способствовали различные факторы: наличие структуры комбинатов монументального искусства и возможности массовых поставок необходимого сырья из разных месторождений Советского Союза [10]. Ряд исследователей называет

такие панно флорентийской мозаикой, однако в буквальном смысле слова технологически их изготовление может существенно отличаться от традиционной техники набора изображения итальянскими мастерами. В оформлении первых станций Ленинградского метрополитена в 1955 г. так же создаются панно в технике флорентийской мозаики. Например, на станции Балтийская в торце зала размещена композиция «1917 год», выполненная в характерном для данного периода стиле «Победа», завершающем этапе так называемого сталинского ампира, отличительными чертами которого являются особая торжественность и пышность, декоративность и орнаментальность.

В более поздние годы советского периода объем мозаичных монументальных произведений постепенно сокращается. Но в то же время именно в этот период — 1974–1975 гг. создается один из необычных монументальных проектов с использованием природного камня. В Горном институте в новом учебном корпусе для украшения входной группы был установлен витраж «Магма» из смонтированных на единой основе различных по форме тонких пластин декоративного камня, пропускающих свет с различной интенсивностью, что наглядно демонстрировало как физические, так и эстетические свойства природного камня. Идея демонстрации свойств камня в витраже с подсветкой принадлежала знаменитому геологу Л. А. Попугаевой. Воплотить ее идею в материале смогла молодой художник-монументалист — Анопова Валентина Акимовна [12], выигравшая художественный конкурс на изготовление необычного витража [8]. К этому времени Валентина Акимовна уже была известна благодаря монументальному мозаичному проекту в Ленинграде — «Человек и звезды» (1967), отличающемуся смелостью выбора темы и оригинальностью композиционного решения. Поражают размеры витража — 3 х 6 м, для 1970-х гг. он был одним из крупнейших, выполненных не из стекла, а из природного декоративного камня.

Подводя итог вышесказанному отметим, что уникальные декоративные свойства, которыми обладает природный камень использовались для формирования художественной среды в России в разные исторические периоды начиная с XVIII в. Особое значение он приобретает в интерьере в эпоху Екатерины II, когда уральские яшмы становятся главным декоративным элементом в отделке интерьера знаменитых Агатовых комнат. Новый всплеск интереса к природному камню пришелся на период александровского ампира, в период общенационального подъема, когда русский камень превращается в мощный инструмент демонстрации силы, богатства и мощи государства. На рубеже XIX–XX вв. фокус внимания к природному камню смещается в область декоративности, интереса к естественной природе, которая проявляется в уникальном рисунке и возможностях текстуры материала. В каждый исторический период фокус внимания к природному камню смещается в контексте общекультурного развития эпохи.

Литература

1. *Боровкова, Н. В.* Из Англии в Россию: флюоритовые вазы второй половины XVIII — начала XIX в. / Н. В. Боровкова, А. Р. Пилипенко, М. Н. Якимача. — DOI 10.21 638/spbu15.2022.208 // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2022. — Т. 12, № 2. — С. 380–395. — EDN JALKGI.
2. *Боровкова, Н. В.* Произведения шведских камнерезных мануфактур в музеях Санкт-Петербурга: проблемы атрибуции / Н. В. Боровкова. — DOI 10.15 826/izv2.2018.20.4.069 // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. — 2018. — Т. 20, № 4 (181). — С. 108–118. — EDN YUJDWN.
3. *Будрина, Л. А.* Малахитовая дипломатия. — Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. — 208 с.
4. Новые данные о гранитном постаменте памятника Петру I «Медный всадник» в Санкт-Петербурге / А. Г. Булах, Г. Н. Попов, С. Ю. Янсон, М. А. Иванов. — DOI 10.31 897/PMI. 2021.2.2 // Записки Горного института. — 2021. — Т. 248. — С. 180–189. — EDN GAQYVN.
5. *Гавриленко, В. В.* Гранитные карьеры Северного Приладожья как объекты природного и культурного наследия / В. В. Гавриленко, Д. А. Петров // География: развитие науки и образования: коллектив. монография по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф., посв. году экологии в России, 220-летию Герценовского ун-та, 85-летию ф-та географии, 145-летию со дня рождения проф. Владимира Петровича Буданова, 20–23 апреля 2017 г. Часть 2. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. — С. 281–285. — EDN ZUYVUJ.
6. *Дизайн цвета в системе предметно-пространственной среды* / В. Ю. Пирирайнен, И. П. Кириенко, Т. О. Махова [и др.]. — DOI 10.46418/1990-8997_2023_1 (69)_43_52 // Дизайн. Материалы. Технология. — 2023. — № 1 (69). — С. 43–52. — EDN NMORYP.
7. *Коляда, Е. М.* Художественные особенности и технологии обработки янтаря / Е. М. Коляда, Е. В. Поперекова // Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов: мат-лы XIII Междунар. науч.-практ. конф. вузов России, 12–16 апреля 2021 года. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 217–223. — EDN MRHQUE.
8. *Максимова, Е. К.* Космос в советском монументальном искусстве как знаковая черта культуры 50–80-х годов XX века: к постановке вопроса // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. Междунар. науч.-практ. конф., 11–12 марта 2022 г. / под ред. Д. О. Антипиной, Р. А. Бахтиярова, С. Н. Крылова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2022. — С. 235–238. — EDN RXSXJY.
9. *Прыгов, В. И.* Искусство флорентийской мозаики в СССР / В. И. Прыгов, А. Ю. Беляков. — DOI 10.7868/S0 032 874X20020 040 // Природа. — 2020. — № 2 (1254). — С. 38–48. — EDN WDPPEs.
10. *Сивкова, М. Ю.* Флорентийская мозаика в отечественном монументальном искусстве конца 1980-х начала 1990-х годов XX века. — DOI 10.37 485/1997-4663_2022_3_1_122_136 // Декоративное искусство

- и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2022. — № 3–1. — С. 122–136. — EDN UIWGDL.
11. *Тутакова, А. Я.* Природный камень в облицовке здания Академии наук в Санкт-Петербурге // Наука и техника: вопросы истории и теории: мат-лы XLIII Междунар. год. науч. конф. Санкт-Петербургского отделения РНКИФ-НТ РАН 24–28 октября 2022 года. Т. XXXVIII. — Санкт-Петербург: ИИЕТ им. С. И. Вавилова РАН: Скифия-принт, 2022. — С. 161–162. — EDN FTDFIP.
 12. *Юбилей* // Российский экслибрисный журнал. — 2018. — № 26. — С. 100–101. — EDN SMQXPR.

УДК 739:72.035.5 (470.23–25)"18"

А. В. Ванькович

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

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА ПЕРИОДА ЭКЛЕКТИЧНОГО ИСТОРИЗМА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Статья посвящена развитию архитектурно-художественного металла в Санкт-Петербурге в период середины и второй половины XIX в. В статье рассматриваются примеры стилистической характеристики металлодекора в контексте существования неостилей XIX в., инспирированных искусством прошлых эпох и больших исторических стилей

Ключевые слова: стиль, историзм, архитектура, неостили, металл

Aleksei V. Vankovich

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

FEATURES OF ARCHITECTURAL AND ARTISTIC METAL OF THE ECLECTIC HISTORICISM PERIOD IN ST. PETERSBURG

The article is devoted to the development of architectural and artistic metal in St. Petersburg during the middle and second half of the XIX century. The article examines examples of the stylistic characteristics of metal decor in the context of the existence of neo-styles of the 19th century, inspired by the art of past eras and great historical styles.

Keywords: style, historicism, architecture, neo-styles, metal

Большой стиль историзм в России датируется 1820–1880-ми гг. и представлен двумя стилистически самостоятельными периодами: 1820–1840-е гг. определены как время романтического историзма, а 1850–1880-е гг. называют эпохой эклектичного историзма. Второй период в архитектуре Санкт-Петербурга характеризовался техническими достижениями. В это время стремительно развивался класс буржуазии, инспирировавший необходимость появления иного стиля городской архитектурно-пространственной среды. Появились новые типы зданий и сооружений: доходные дома, универмаги, банки, вокзалы; стали возводиться постоянные мосты через Неву. За полвека в Санкт-Петербурге было построено гораздо больше зданий, чем за весь предыдущий период. Промышленное производство позволяло к этому времени удовлетворять все возрастающие запросы петербуржцев, но, следует заметить этот

процесс нивелировал предпочтения потребителей, повсеместно внедряя буржуазные вкусы. Жилищное строительство с применением новых технологий и под влиянием стилистических прототипов прошлых эпох испытывало высокую потребность в использовании металлических конструкций и декоративных изделий, выполненных из стали и чугуна. Таким образом, следуя этой тенденции, в Санкт-Петербурге были основаны более двух десятков слесарно-кузнечных заводов и мастерских. Некоторые из них выпускали продукцию одинакового ассортимента, но появлялись предприятия со своей чётко выраженной специализацией. Наиболее крупными и известными были чугунолитейный и механический завод Ф. Сан-Галли, основанный в 1853 г. и художественно-строительный слесарный завод Карла Винклера, основанный на два столетия позже в 1876 г. На этих двух предприятиях изготавливались почти все крупногабаритные металлические изделия: архитектурные конструкции, ворота, балконные решетки, уличные фонарные столбы и осветительная арматура, пролеты, арки и ограждения мостов и набережных.

При этом производство в специализированных мастерских существенно снижало стоимость архитектурного декора и делало эти предметы доступными как для широкого круга горожан, так и на периферии, что способствовало росту кустарных промыслов. «... во второй половине XIX века... у кладовых в кирпичных домах... появлялись железные двери, решётки, ставни кузнечной работы, украшенные разнообразным и неповторимым рисунком из кованого металла, завитого в спирали, побеги, черwonки. Возникновение этого промысла в губернии относится, по-видимому, к 1860–70-м гг. В начале двери и ставни не имели художественной обработки; богатую декоративную отделку начинают применять в конце 1870-х — начале 1880-х гг. Просуществовав в течение 40–50 лет, этот промысел угас» [5, с. 12].

В начале формирования капиталистических отношений складывались благоприятные условия для развития народного искусства, способствовавшие расцвету кустарного ремесла. Однако позже вследствие конкуренции эти промыслы стали вытесняться массовым производством, что сделало продукцию кузнецов-кустарей неконкурентоспособной.

Изменения, происходившие под влиянием новых тенденций, характеризовались смешением разных стилей в оформлении фасадов и интерьеров зданий, а также окружающей предметно-пространственной среды. Нивелировалось прежнее следование одному историческому стилю. Таким образом, архитектурные сооружения во второй половине XIX столетия требовали иных стилистических решений в выборе металлодекора.

В художественных произведениях из металла (оградах, калитках, ограждениях балконов) все чаще начали появляться пластические решения, тяготеющие к европейскому наследию барокко и рококо. Конечно, это были не грандиозные, пышные формы из металла, свойственные времени расцвета

прошлых исторических стилей. Изделия во второй половине XIX в. не отличались монументальностью, они стали мельче, камернее. В подражании стилистическим направлениям французского искусства второй половины XVIII в. «Луи XV» и «Луи XVI» использовались такие элементы декора, как тяжелые ниспадающие гирлянды, фигурные листья аканта, плоские волюты и сложные филленчатые обрамления изысканных фронтонов.

Наиболее удачным примером использования прототипа стиля барокко в Петербурге является решётка балконного ограждения дома Разумовской по Большой Морской улице в доме 29. Ее автором был зодчий Рудольф Бернгардт. Ограда была выполнена во время реконструкции здания в 1848 г. В реализации художественного замысла автор пользовался композиционными приемами, характерными для архитекторов елизаветинского барокко. Новые звенья ограды отчасти повторяют «ажурные решётки», которые находятся при въезде на парадный двор Екатерининского дворца в Царском Селе. Только в варианте Бернгарда, в середине каждого звена расположен не мощный медальон, а более разряженная композиция из изящных рокайлей. В целом эта решетка отличается от оригинальных прототипов более скромными, упрощёнными декоративными мотивами без листьев аканта и усложненных барочных волют.

В это время в зодчестве начинает набирать популярность принцип «умного выбора», согласно которому стиль будущего здания должен был соответствовать его функциональному предназначению. «Принцип выбора, как методологическая основа эклектики воплощался не только в декоративной отделке зданий, но и в поисках оптимальных, функционально обоснованных композиционных и конструктивных решений, новых приемов планировки, в применении новых материалов и конструкций» [4, с. 333]. По проекту известного петербургского архитектора А. И. Штакеншнейдера при строительстве Ново-Михайловского дворца на Дворцовой набережной, 20 в едином стиле с основным объектом выполнены сложные балконные ограждения (1857–1862). Прототипом для зодчего в этом случае служили архитектурные образы итальянских палаццо эпохи Возрождения и скорее отсылка к итальянской архитектуре XVII в. Для отечественных мастеров XIX в. архитектура итальянского Ренессанса, а также прикладное искусство этой эпохи оставались примером для подражания на протяжении всего столетия. Поэтому характерные приёмы художественнойковки XVI–XVII вв. активно применялись для неоренессансных стилизаций. Основным характерным элементом художественнойковки подобного вида было применение круглого прутка. «С точки зрения композиции, решётки времён ренессанса можно грубо разделить на две группы. В решётках первой группы узор развивается от основного вертикального прутка. От него расходятся и разветвляются по обе стороны в спиральях другие прутки. Свободная поверхность заполняется коваными листьями, плодами и цветами. Вторую группу составляют изделия, в которых большей частью используются линейные

мотивы, узоры разбегаются от середины и пространство вокруг заполняется разветвлениями и листвой» [1, с. 45]. Часто использовался такой прием, когда мотивы листьев и цветов отковывались в горячем состоянии без применения клёпки. В местах пересечений выполнялись просечки, в которые прутки продевались друг в друга. В результате возникала прочная и вместе с тем достаточно лёгкая конструкция.

Петербургские архитекторы, обращавшиеся к искусству Возрождения, в металлическом декоре зданий использовали композиции, узор которых развивался от многоярусной оси, закручиваясь в ветвистые спирали, концы которых образовывали стилизованные цветы с фигурами крылатых грифонов, полуфантастических птиц и экзотических животных.

В последние десятилетия XIX века в моде вновь стали появляться стилизации на тему неорококо. Наиболее выразительным примером могут служить ограда и калитка особняка по улице Чехова, построенного архитектором И. П. Машковым в 1889 г. Конструктивная основа классических решёток отошла у мастера на второй план, декоративный фактор стал доминирующим. Расположение 8- и С-образных кривых композиционно стремится к симметрии, но выполнялись они достаточно произвольно. Соединения не подчёркивали жёсткость рамы, а, напротив — зрительно её разрушали. В рисунок калитки включена так называемая ромбическая плетёнка с цветами на пересечении стержней. Использовались более тонкие сечения прутьев и листьев, что придавало форме лёгкость и изящество. Для выявления этого эффекта в центральную часть каждой створки композиции был введён единственный круглый прут, имитирующий растительный побег, хотя все остальные стержни и полосы имели прямоугольные очертания. Элементы стиля рококо долго оставались популярными в оформлении городской архитектуры, они появлялись и в начале XX столетия. Примером могут служить ворота доходного дома по улице Радищева 27, построенного архитектором А. П. Шильцовым в 1902 г.

Движение за «национальный стиль», определившееся еще в период романтизма, в архитектурных искусствах второй половины XIX в. приобрело определенные особенности, которые проявлялись в сохранении традиционных приемов и методов художественной обработки металла. Исследование кованых произведений народного творчества показывает одну из особенностей распространения национальных мотивов, когда компоновка отдельных орнаментальных элементов, традиционных фигур и их составных частей, выполненных в сельских кузницах, появляется в культовой архитектуре и затем, как следствие, — в городской архитектурно-художественной среде Санкт-Петербурга.

«В условиях, когда эклектический метод становился преобладающим, окрепло и заняло весьма видное место движение, имевшее целью сформировать в русской архитектуре новый “национальный стиль”» [3, с. 5]. Большинству изделий из металла близки эклектичные признаки; стиль, в котором они выполнены, принято называть псевдорусским. «Мастера,

работавшие в этом направлении, воплощали “русскую идею” через конкретные формы народного искусства. Это были всевозможные украшения в виде петушков, полотенец, крестьянского орнамента вышивки. Эклектичному методу был свойственен культ детали и повествовательность. Примером для подражания служили декоративные приёмы кузнецов-ремесленников московской и ярославской художественных школ XVI–XVII веков» [2, с. 136].

В последние десятилетия XIX в. во многих произведениях архитектурного металлодекора заметно влияние византийского направления, где основным мотивом являлись такие орнаменты, как «кресты в розетках» и «плетёнки». Наиболее яркой иллюстрацией подобного подхода могут служить балконные ограждения доходного дома по Литейному проспекту, 59.

Мастера, работавшие в «русско-византийском стиле», чаще предпочитали ковке чугунное литье, что наилучшим образом подходило для создания заданного образа. Ощущение пышности и помпезности передавалось тяжёлыми и округлёнными формами чугунной отливки. И наоборот, традиционному, демократическому направлению в большей степени соответствовала кузнечная технология обработки металла, которая была более архаичной и сохраняла приёмы народного искусства. «Рисунок этих деталей непосредственно зависел от свойств самого материала и техники его обработки. Раскалённую докрасна полосу кузнец расщеплял и “лепил” молотом и клещами пышный узор» [6, с. 103].

В последние десятилетия XIX в. доступные технические приемы привнесли в художественную эстетику металла яркие и эффектные эклектичные характеристики. Однако произведения архитектурного искусства из металла и образцы массового промышленного производства в этой области стали все более отличаться не столько в стилистических характеристиках, сколько в сроках выполнения и доступной цене. Техническая революция в России в своём развитии способствовала росту технического уровня и мастерства, однако в художественных изделиях из металла терялась творческая самобытность и индивидуальность мастера-изготовителя, приводя к исчезновению ремесленного производства. Под влиянием потока дешёвой фабричной продукции нивелировались художественно-стилистические особенности архитектурного металла. Зависимость от рынка требовала выпуска уже не столько художественных произведений, сколько товаров широкого потребления. Эклектичные неостили в архитектурном металле второй половины XIX столетия постепенно были вытеснены поисками нового художественно-стилистического языка, который получил дальнейшее развитие в эпоху модерна.

Литература

1. *Богман, К.* Художественнаяковка и слесарное искусство // К. Богман, Г. Семерак; пер. с чеш. О. М. Смирнов. — Москва: Машиностроение, 1982. — 232 с.

2. *Ванькович, А. В.* Стилистическая характеристика архитектурно-художественного металла в Петербурге второй половины XIX века // Вестник молодых ученых СПГУТД. — 2015. — № 1. — С. 132–137.
3. *Лисовский, В. Г.* Национальные традиции в русской архитектуре XIX — начала XX века. — Ленинград: Знание, 1988. — 32 с.
4. *Пунин А. Л.* Архитектура Петербурга середины XIX века. — Ленинград: Лениздат, 1990. — 351 с.
5. *Самойлов, Ю. Г.* Кованные двери и ставни // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 11.
6. *Флёров, Н. В.* Материаловедение и технология художественной обработки металла: учебник. — Москва: Высшая школа, 1981. — 288 с.

УДК 75.052:316.723:72.01:728 (470-25)"1990/2000"

А. Ю. Вырва

Москва, Россия,

НИИ Теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств МГУ имени М. В. Ломоносова

**МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ
МОСКОВСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. 1990–2000 гг.:
ИЗМЕНЕНИЕ ВОСПРИЯТИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА**

На рубеже XX–XXI вв. московская архитектура находилась в постоянной динамике, в которой работали самые разные архитекторы, воплощая индивидуальные смыслы в разнообразной архитектурной форме и материалах. Новые архитектурные объекты появились практически во всех районах города, изменив облик и семантику пространства. Где-то возведение новых объемов было конгруэнтно и контекстно среде, а где-то стало конкурирующим, контрастным и противоречащим духу и истории места. На примере ряда архитектурных работ автор говорит о важной роли монументального искусства в выстраивании диалога между новым и старым, зданием и человеком, объектом и широким пластом городской культуры.

Ключевые слова: современная российская архитектура, капиталистический романтизм, капром, неомодернизм, монументальное искусство, архитектура Москвы, мурал, стрит-арт, граффити

Arina Yu. Vyrva

Moscow, Russia

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian
Academy of Arts Lomonosov Moscow State University

**MONUMENTAL ART IN THE CONTEXT OF MOSCOW
ARCHITECTURE. 1990–2000: CHANGING PERCEPTION
OF URBAN SPACE**

At the turn of the XX–XXI centuries, Moscow architecture was in dynamics, in which a variety of architects worked, embodying individual meanings in a variety of architectural form and materials. New architectural objects appeared in almost all districts of the city, changing the appearance and semantics of space. Somewhere the construction of new volumes was congruent and contextual to the environment, and somewhere became competing, contrasting and contradicting the spirit and history of the place. On the example of architectural works the author speaks about the important role of monumental art as a dialog between new and old, building and human, object and urban culture.

Keywords: modern Russian architecture, capitalist romanticism, kaprom, neo-modernism, monumental art, architecture of Moscow, mural, street art, graffiti

Монументальное искусство — неотъемлемый спутник архитектурного контекста. Обращаясь к современной архитектуре, интересно исследовать, как она находит новые способы сосуществования и интеграции с ним, по-разному интерпретируя и оценивая его присутствие и использование. И что в современном мире, может пониматься под монументальным искусством? Мозаика? Скульптурное панно? Мурал? Световая инсталляция или, например, большие экранные панели как в здании «Гиперкуб» Б. Бернаскони? Обратимся к первому двадцатилетию российской архитектуры — к Москве 1990–2000-х гг., в которой возможность выбора пластических мотивов и апелляций, разнообразие методов, материалов и технологий строительства, позиций предоставили архитекторам свободу творческого самовыражения: насыщенного и разнообразного. Ниже приведем несколько примеров, иллюстрирующих значимость монументального искусства в контексте возводимых в начале 2000-х гг. архитектурных объектов разной функциональной и стилистической направленности.

Отдельным направлением, а, скорее, даже семантической группой, архитектурные сооружения которой определили в 1990–2000-е гг. новый облик российской столицы, стал капиталистический романтизм или капром¹, а более узко — т. н. «лужковский» стиль.¹ Он оказался непосредственно связанным с именем градоначальника, который принимал самое активное и решающее участие в выборе спектра архитектурного строительства. Одним из характерных примеров этого направления стало здание торгового центра «Атриум», над реализацией которого работали специалисты «Моспроекта-2» имени М. В. Посохина, ЗАО «Объединение ИНГЕОКОМ», американской компании «*Altoon + Porter Architects*» (2002; ул. Земляной вал, 33). Оно располагается напротив здания Курского вокзала, перестроенного в 1968–1972 гг. архитектором Г. Волошиновым при участии молодых архитекторов В. Евстигнеева, Н. Панченко, М. Аникста, Т. Бархиной и Л. Малашонка. Известно, что образ этого модернистского здания с большим панорамным остеклением, разливованным алюминиевой сеткой переплетов, был вдохновлен вокзалом Термини в Риме. В 1970-х гг. архитектор В. Лебедев спроектировал трёхъярусную

¹ В виду неоднозначности ценностных, оценочных и профессиональных характеристик относящихся к данной группе архитектурных объектов, а также их повсеместности рассредоточения в городском пространстве, существует довольно много определений для ее названия: «мэрский» стиль, «московский» стиль, новый «русский» стиль, новый веток историзма и ретроспективизм, московский вернакуляр, «московская эклектика», капиталистический реализм и др. Термин «капиталистический» в названии направления не вызывает сомнений, так как он отражает одну из главных целей такого активного градостроительства и переделки исторического центра города — коммерции. Романтизм в данном контексте отвечает воспроизведению мечтаний и сказок, претворяемых в жизнь архитекторами при поддержке власти. Этот термин смог отразить архитектурные поиски зодчих, свободу выражения их самых больших фантазий, являясь своеобразным местным вариантом постмодернистской архитектуры, масштабной и узнаваемой для столицы.

привокзальную площадь с автомобильной стоянкой на нижнем уровне и магазинами на верхнем, но размер парковки посчитали избыточным, и от строительства отказались [2, с. 124–127.]. И в конце 1990-х гг. на большом участке, отделяющим Садовое кольцо и здание вокзала, было начато строительство торгового центра, который полностью изменил облик места и перегородил вид на вокзал.

Здание «Атриума» представляет собой нагромождение разнообразных ломанных объемов с большими глухими плоскостями, четко соответствующий своей функции — торговле. Сочетание его объемов и деталей вписываются в понятия балаганности, ярмарочности, шутивости, принципиальной несерьезности (хотя, кажется, замысел работы был весьма серьезен). Напрашиваются рассуждения о произвольном или непроизвольном китче. Главный фасад здания решен в традиционной для воображаемой архитектором московской древности красно-белой цветовой гамме. От большого кубистического объема оно переходит в двухъярусную остекленную аркаду торговых рядов («как раньше строили»), остекленный восьмигранник, завершенный куполом, образует парадный главный вход, на углу здания возникает «проездная крепостная башня». До того, как на ней появились граффити, она была окрашена песочным цветом, фасад был абсолютно глухим, а на ее боковых гранях были крупные часы. В своем основании башня представляет собой цилиндр, прорубленный прямоугольной аркой — проездом, дальше она переходит в восьмигранник — ратушу и завершается шатром. Принимая в расчёт не столь качественные материалы и не столь удачные пластические и объемные решения, здание вполне отражает то «свое» понимание постмодернистских тенденций, которое с запозданием пришло на российскую почву. И, осмысляя его в понятиях постмодерниста Р. Вентури, оно вполне может быть приближено к «утке», где архитектурная система организации пространства, конструкция и программа здания продиктована его символикой (прямой отсылкой на традиционные торговые ряды у стен Кремля), чем к «декорированному сараю», в котором пространственная и конструктивная системы служат исключительно функции, а все, что связано с украшением, добавляется к зданию совершенно независимо от этих систем.

Критики отмечали, что форма здания строго соответствует своему назначению и полностью игнорирует окружающий город, превосходя самые заметные образцы московского постмодернизма [4]. Таким образом, оно оказалось неконгруэнтным пространству вокруг и временному контексту, несвязанным с духом места напрямую, хотя стремилось передать атмосферу вокзальной площади с ее хаотичной торговлей и стихийностью людских потоков. И, выходя из вокзала, пассажиры утыкались сразу в глухой дворовый фасад торгового центра, который позже был соединен стеклянным пешеходным мостом с зданием вокзала. Такое расположение архитектурных объектов создавало дискомфорт, напряженность

и ощущение замкнутости пространства. И появление граффити на фасадах «Атриума» стало приемом «спасения» площади и контекста. Но, конечно, оно появилось не сразу и этот прием не был задуман изначально. Во-многом, его появление связано с развитием институций современного искусства, поддерживающих уличное искусство, создано при активной поддержке Департамента культуры Москвы, а также отвечает позиции главного архитектора Москвы С. Кузнецова (с 2013 г.) о кооперации уличного искусства, стрит-арта и городского пространства.

С одной стороны, появление граффити на фасадах здания торгового центра оказалось еще большим вызовом и темой разговора об его уместности в контексте городского пространства. Но, с другой стороны, со временем эти граффити стали отражением «духа места». Дело в том, что рядом с вокзалом возник крупный кластер современного искусства «Винзавод» и центр дизайна «Artplay». «Винзавод», объединяющий галереи, мастерские, выставочные пространства, магазины, занимает дом княгини Е. Волконской и располагается на территории бывшего пивоваренного завода «Московская Бавария» (впоследствии — винного комбината), реконструкцией и переделкой пространств которого занималось архитектурное бюро А. Бродского (2007). «Artplay» занимает территорию бывшего завода «Монометр», реконструкцию и адаптацию промышленных построек которого делал архитектор С. Девятков (2007). Привокзальная площадь, включающая изнанку торгового центра, стала неким предвосхищением или частью большого разговора о современном уличном искусстве. А глухие фасады «Атриума» обрели жизненный импульс и энергию. И теперь стрит-арт сопровождает весь путь от вокзала до творческих кластеров. Здание торгового центра стало буквально музеем современного искусства под открытым небом. С 2018 г. авторами гигантских граффити стали известные международные художники: Ш. Фейри, Ф. Пантоне, Т. Итон, Б. Эйн, ПичиАво, О. Сан Мигель, Покрас Лампас, Faith47, WK Interact, Faust, Haculla [5; 11].

Верхнюю часть главного фасада занимает граффити Ш. Фейри «Искусство — это молот» («*Art is the hammer*»): одна часть выполнена в стиле плакатных и агит-работ А. Родченко, а другую часть — в стилистике художника «Obey Giant» («Бороться и не сдаваться»). Боковая грань чуть выступающего вперед фасада — вертикальная каллиграфия «Держи слово» («*Keep your word*») от художника Фауст (Faust). Далее следует гиперреалистическая серия трёхмерных шаров — геометрических элементов, напоминающая фигурки из тетриса, от Фанакапана (FANAKAPAN). Она дополняет надпись Б. Эйна (EINE) «MOSCOW MOSCOW» («Москва, Москва») на стене торгового центра. Ломаные грани объемов здания обрели диалог с классическим искусством античности: работа «Вера. Надежда. Любовь» («*Faith. Hope. Love*»), где запечатлены греческий бог любви Эрос в окружении муз от Х. Санчеса и А. Эрнандеса (творческий дуэт PichiAvo). «Хромодинамика» («*Chromo dynamics*») Ф. Пантоне заняла весь боковой фасад слева. Работа представляет



Ил. 1. Торгово-развлекательный центр «Атриум»

собой разнообразные «раздробленные» геометрические и линейные композиции с сбивкой ритма: черно-белые и цветные. Интересно, что внутри торгового центра художник создал инсталляцию «Фонтан данных» («*Data fall*», 24 м высотой). Ломаный цилиндр, утопленный в угол здания, покрыло поп-сюрреалистичное граффити «Свободная любовь» («*Free love*») от Okuda (Окуда). На фасаде, обращенном к зданию вокзала, расположен триптих Т. Итона «Продолжать бороться» («*Keep fighting*»), где центральный образ создан в соавторстве с Р. Джонсоном. Художник отмечал, что своей работой он хотел поддержать людей в самых разных ситуациях и дружеские связи между Россией и Америкой через космос как точку соприкосновения [1]. Вторая часть триптиха «Звезда» («*Star*»), где изображена девушка-космонавт, выполнена Д. Мэрритом. Третью часть, где со спины изображен космонавт, сделал художник Раби из дуэта *Cycle* (Секл). К входу в здание ведет «1010» («*TENTEN*») от художников *TENTEN*: сильный оптический эффект «пролома в стене» создается за счет ярких объемных линий. Соприкасается с линией улицы еще один яркий мурал Б. Эйны — «Благое дело» («*The greater good*»). С другой стороны, от пешеходного моста и входа в торговый центр располагается гигантская черно-белая работа художников *Monkeybird* (Манкибед). Интересно, что только он отсылает к истории места — Басманному району, в котором находится здание: с помощью трафаретов создано изображение-оммаж изменчивой городской архитектуре. Внизу под ним (как и внутри на парковке) — «Без названия» («*Untitled*») Х. Гузмана (*Haculla*) (Хакулла) — маски и черепа — создают впечатление, что созданы за пару минут, пока



Ил. 2. Торгово-развлекательный центр «Атриум». Фасады

художник не пойман охраной. Рядом — 37-метровый мурал «Работница» («*Workwoman*») от INTI (Инти), призванный задуматься о силе и роли женщины в истории. Гигантский портрет женщины с покрытой головой в окружении 7 фаз луны и надпись: «Ты разбудила во мне давно забытое» («*You awoke within me the long forgotten*») — работа всемирно известной художницы из Кейптауна FAITH47 (Фэйит47), говорящая о социальной несправедливости в масштабе нашей планеты. Завершает решение фасада граффити WK Interact (ДАБЛ-Ю КЕЙ Интеракт) «За мир» («*4 Peace*»): солдат в прыжке, окруженный вспархивающими птицами. Ломаный цилиндр, утопленный в угол здания, симметричный правому, — 40-метровая работа «Эволюция» («*Evolution*») Б. Трулува (B. Truluv), посвященная игре «Тетрис». Т. Итон также расписал башню с часами («Башня» или «*Tower*»): контексты-орнаменты разных эпох и лицо и рука женщины словно пробиваются из вечности времени (о чем говорит черный цвет граней башни и части основного объема здания). Фасады центрального входа, многогранной ротонды, акцентированы работами Покраса Лампаса (А. Пыженкова) (*Pokras Lampas*), куратором проекта преобразования «Атриума». «Лабиринт Атриума» («*Maze of the Atrium*») объединяет все иллюстрации стрит-арта через каллиграфию, шрифтовые узоры и зашифрованные послания [7] (ил. 1, 2, 3). Ил. 1. Торгово-развлекательный центр «Атриум» [11]. Ил. 2. Торгово-развлекательный центр «Атриум». Фасады [5]. Ил. 3. Фасады торгового-развлекательного центра «Атриум» [1].

Таким видится удачный активный проект и пример создающего эффекта использования монументального искусства, мурала или граффити



Ил. 3. Фасады торгово-развлекательного центра «Атриум»

в контексте работы с архитектурным пространством и городской средой. Ниже обратимся к другому архитектурному примеру, более классическому в том смысле, что в качестве приема работы с глухой фасадной стеной использовалось создание мурала.

«Город яхт» — крупный неомодернистский жилой комплекс, спроектированный архитектурной мастерской Н. Лызлова (Н. Лызлов, М. Капленкова, А. Подъемщиков, Н. Липилина, Л. Капрова; 2003–2008; Ленинградское шоссе, 37) [9; 6; 8] (ил. 4). Ил. 4. Жилой комплекс «Город яхт» [10]. Здание представляет собой вытянутый объем на опорах («уроненный небоскреб»), обеспечивающий свободное перемещение людей под ним и каскадом спускающийся к Химкинскому водохранилищу. Это здание задумывалось автором как конгруэнтное дополнение к жилому комплексу «Лебедь» архитектора А. Меерсона, располагающиеся рядом (1967–1973). Фасады здания Н. Лызлова решены ярусами открытых галерей (с одной стороны), типичными модернистскими горизонталями лент остекления (с другой стороны) и асимметрично расположенными острыми прозрачными эркерами. Ближе к водохранилищу материальность фасадов все больше растворяется в стеклянной оболочке, организующей панорамные виды на воду. На основном объеме комплекса построены малые объемы-пентхаусы с сильным сдвигом относительно оси здания. Глухой торцевой частью объем выходит на Ленинградский

проспект. Поэтому необходимо было найти решение образа бокового фасада. Известно, что сначала для его оформления гигантской рунированной фреской был приглашен художник В. Кошляков, но позже от этой идеи отказались. И в итоге сейчас торец жилого комплекса украшает абстрактная композиция, навевающая образ здания, ступенями спускающийся вниз. Архитектурный критик Ю. Тарабарина вспоминает, что именно Н. Лызлов, автор проекта, одним из первых вернул в Москву идею монументальной композиции на крупном объеме [10]. В этом примере видится хороший прием использования мурала как части работы с образом здания, имеющего достаточно большой объем и площадь глухого фасада. В отличие от предыдущего случая, где работа с фасадами коренным образом изменила облик и восприятие самого здания, здесь монументальное искусство стало неотъемлемой частью цельного образа архитектурного объекта.



Ил. 4. Жилой комплекс «Город яхт»

Литература

1. *Атриум*. Стрит-арт галерея мировых художников в центре Москвы! // SprayPro: [сайт]. — URL: <https://graffitinazakaz.ru/post/atrium?ysclid=m449fefyvt696479107> (дата обращения: 29.11.2024).
2. *Броновицкая, А.* Москва. Архитектура советского модернизма 1955–1991 гг.: справочник-путеводитель / А. Броновицкая, Н. Малинин, Ю. Пальмин. — Москва: Музей *Garage*, 2016. — 352 с.
3. *Веретенников, В.* Нигде кроме как в капrome // Проект Россия: [сайт]. — URL: <https://prorus.ru/interviews/nigde-krome-kak-v-kaprome/> (дата обращения: 29.11.2024).
4. *Владимиров, Е.* Подземный город, построенный на земле // Проект Россия. — 2002. — № 19. — С. 19–25.
5. *Клоков, П.* Стрит-арт в большом городе: во что превратили ТЦ «Атриум» уличные художники // Комсомольская правда. — 2020. — 25 января. — URL: <https://www.msk.kp.ru/daily/27083.5/4154838> (дата обращения: 29.11.2024).
6. *Коккинаки, И.* Жилые апартаменты, спортивный клуб, досуговый центр // Архитектурный Вестник. Архитектура. Строительство. Дизайн. — 2006. — № 6 (93). — С. 140–153.

7. *Лучшие художники граффити в Москве*. Гигантские росписи у площади Курского вокзала // ARTinvestment. RU: [сайт]. — URL: https://artinvestment.ru/invest/events/20180808_atrium_kursky_vokzal_graffiti_art_update.html?ysclid=m44d7sxxn230731844 (дата обращения: 29.11.2024).
8. *Ревзин, Г.* Горизонтальный небоскреб // Коммерсантъ-Weekend. — 2008. — № 10. — С. 79.
9. *Лызлов, Н.* Что делают ньюсмейкеры? Проект Николая Малинина // Проект Классика: [сайт]. — 2004. — № 9. — URL: http://www.projectclassica.ru/newsmake/09_2003/09_2003_05.htm (дата обращения: 29.11.2024).
10. *Тарабарина, Ю.* Не-стирание. Памяти Николая Лызлова // Архи. ру: [сайт]. — URL: <https://archi.ru/russia/99882/ne-stiranie-pamyati-nikolaya-lyzlova> (дата обращения: 29.11.2024).
11. *ARTRIUM* — кто создал самый масштабный арт-объект в центре Москвы? // Crossarea: [сайт]. — URL: <https://crossarea.ru/street-art/projects/artrium-kto-sozdal-samuj-masshtabnyj-art-obekt-v-centre-moskvy/?ysclid=m44d0e122i96883042> (дата обращения: 29.11.2024).

УДК 659.19:004:7.01

В. В. Гаврилов

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

**DIGITAL-РЕКЛАМА КАК ФОРМА
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА,
НА ПРИМЕРЕ ПРОДВИЖЕНИЯ МОЛОДЕЖНОГО
ФЕСТИВАЛЯ СУБКУЛЬТУР**

В статье поднимается дискуссионный вопрос Digital-рекламы, как формы монументального искусства. Через сравнительный анализ сущности монументального искусства и Digital-рекламы проводятся параллели между ними, а также выясняется, когда подобную рекламу можно назвать искусством и можно ли вообще. Помимо прочего, приводятся примеры из практики рекламной кампании молодежного фестиваля субкультур. Данная статья будет полезна специалистам, работающим как непосредственно с рекламными и культурологическими процессами, так и в сфере выставочной деятельности.

Ключевые слова: digital-реклама, монументальное искусство, рекламная кампания, формы искусства, digital-art, эстетическая ценность, коммуникация

Victor V. Gavrilov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of industrial technologies and design

Evgeniy Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of industrial technologies and design

**DIGITAL ADVERTISING AS A FORM OF MONUMENTAL ART,
ON THE EXAMPLE OF PROMOTING A YOUTH FESTIVAL
OF SUBCULTURES**

This article raises the controversial issue of Digital advertising as a form of monumental art. Through a comparative analysis of the essence of monumental art and Digital advertising, parallels are drawn between them, and it is also clarified when such advertising can be called art and whether it can be called art at all. Among other things, examples from the practice of an advertising

campaign for a youth subculture festival are given. This article will be useful for specialists working both directly with advertising and cultural processes, and in the field of exhibition activities.

Keywords: digital-advertising, monumental art, advertising campaign, art forms, digital-art, aesthetic value, communication

Дискуссии на тему того, является ли реклама искусством, продолжают до сих пор. Сам вопрос — «что есть искусство?» — по сей день порождает споры и, казалось бы, четкого ответа нет, но, несмотря на это, существует множество институционализированных систем его характеристики по определенным критериям.

Базируясь на термине монументальных искусств за авторством словаря Российской академии художеств, в контексте данной работы важно выделить следующие утверждения: это пространственное искусство, формирующее постоянную среду и тем самым отражающее характер своей эпохи; его произведения формируют общественное сознание [5]. Тем самым можно вывести следующие характеристики монументального искусства:

1) Воспринимается со множества пространственных перспектив.

Монументальное искусство может и обязано восприниматься с разных позиций: справа, слева, снизу, сверху, под определенным освещением, в разное время дня и года. Хорошее произведение монументального искусства, подстраивается под новые пространственные характеристики и преобразовывает свою форму и смысловую нагрузку.

2) Взаимосвязь и взаимодополняемость функции, смысла и образа объекта искусства.

Часто имеет функциональное назначение, и при этом функция объекта влияет на его образ или, наоборот, смысл и образ объекта влияют на его функцию.

3) Синергия с окружающими объектами внешнего мира.

Оно неотделимо от среды и взаимодействует с окружающими объектами, часто представляет собой часть общего ансамбля, отвечает нуждам и смыслам пространства, в котором расположено.

4) Транслятор идей, мировоззрения эпохи, потребностей и нужд общества на данном этапе развития человечества.

Поскольку оно работает с окружающей действительностью, монументальное искусство неизбежно формируется на основе текущих настроений, идей и необходимых функций, актуальных эстетических ценностей.

5) Манипулирует человеческим восприятием текущей окружающей его действительности.

Монументальное искусство имеет ключевую роль в восприятии городской и других сред, что влияет на общее чувство прекрасного и настрой отдельного индивида и общества в целом на протяжении всего пребывания в конкретном пространстве. Оно способно закладывать определенные эстетические ценности, невербально транслировать идеи и влиять на психоэмоциональное состояние человека.

Переходя к утверждению понятия и характеристик рекламы, мы сталкиваемся с множеством разных точек зрения. Часть ученых и аналитиков, например, А. Б. Оришев [6], утверждают первостепенную экономическую функцию рекламы, в то время как Ф. Котлер [4], во главу ставит ее коммуникативную функцию, а такие ученые, как А. Р. Дегтярев [3], заявляют о ее психологическом эффекте посредством достижения эстетической ценности. Учитывая комплексность рекламных процессов и многонаправленный эффект ее воздействия, все вышеперечисленные функции стоит воспринимать равнозначными, таким образом, можно вывести следующее определение рекламы: реклама — это явление, находящее свое отображение в реальной действительности, которое, обладая определенными эстетическими характеристиками, с их помощью психологически воздействует на потребителя рекламы, вступая с ним в коммуникацию с целью достижения экономической выгоды и/или манипуляцией сознанием человека в сторону желаемых установок. Согласно установленному определению, можно вывести следующие характеристики рекламы:

1) Реализуется в существующей действительности.

Реклама напрямую взаимодействует с окружающим ее пространством и всегда реализуется исходя из доступных ресурсов внешнего мира, следовательно, она зависима от внешнего мира. При ее создании важно учитывать то, как она будет отображаться на сайте, выглядеть на билборде¹ в целом восприниматься потребителем. Она неразрывно связана с окружающей нас даже медиареальностью.

2) Комплексность.

Все элементы рекламы подвержены зависимости; ее задача, функция, доступные ресурсы диктуют ее эстетические параметры и смысловую наполненность, но при этом комплексность рекламы не поддается взаимозависимости, внешний вид и смысл всегда продиктован поставленными задачами и имеющимися ресурсами.

3) Отвечает на потребности или формирует их для потребителя рекламного продукта посредством психологического анализа и психологического воздействия.

Вступая в коммуникацию с широкой общественностью и/или индивидом, реклама, как и рекламируемые продукты, формируется исходя из запросов целевой аудитории, при инновационности или наличии необходимых ресурсов также может создавать новые потребности. Примеров тому множество, начиная от традиции дарить цветы, популярности роллов или табакокурения.

4) Коммуникация зависима от вкусов, мировоззрения и психологии широкой общественности/конкретной группы индивидов.

¹ Билларс — рекламная конструкция городского формата, которая имеет 3 поверхности для демонстрации визуальной информации.

Следует трендам или формирует новые исходя из анализа социальной ситуации, психологического портрета потребителя или отвечая на те или иные глобальные/локальные события в мире.

5) Наличие эстетических характеристик.

Необязательно имеет эстетическую ценность, но всегда подвержена законам эстетики и для влияния на определенные категории и попытки вызвать требуемые психоэмоциональные импульсы, прибегает к всевозможным средствам выразительности.

Digital-реклама, в свою очередь, отвечает всем тем же характеристикам, главная ее особенность заключается в пространстве ее реализации и специфическом наборе инструментария, который построен на основе современных технологий [1].

Выведа определения и основные характеристики приведенных к анализу понятий, становится возможным приступить непосредственно к сопоставлению характеристик, для выявления взаимосвязи между исследуемыми объектами. Исходя из изложенного выше можно провести следующие параллели:

1) *Digital*-реклама и монументальное искусство всегда находятся в синтезе с окружающей нас действительностью как физической, так и метафизической, их восприятие и создание зависят от места размещения;

2) Они часто являются реакцией на изменения в социуме и формируются в контексте существующей общественной повестки, отображая текущую эпоху; в частности, *digital*-реклама максимально ярко отражает технологическое развитие нашего общества;

3) Оба объекта завязаны на человеческой психологии и формируют восприятие существующей действительности;

4) Вступают в коммуникацию с широкой общественностью и отдельно взятыми индивидами;

5) Обладают той или иной эстетической наполненностью;

6) Транслируют определенные идеи, содержат в себе некое сообщение;

7) Комплексная зависимость объектов от его сообщения, функции и потребностей общества.

В то же время основные их различия заключаются в следующем:

1) Монументальное искусство не всегда выполняет функции, напрямую отвечающие нуждам общества, и не формирует эти самые нужды;

2) Реклама всегда зависима от выполняемых задач, требований руководства, анализа целевых аудиторий и рынка, экономических целей. Ее внешний вид напрямую зависит от этих параметров, в то время как монументальное искусство порой может не быть подвержено цензуре и создаваться по желанию автора (хотя это скорее исключение);

3) Реклама может не иметь никакой эстетической ценности. Если подобное происходит с монументальным искусством, то оно и вовсе не считается объектом искусства. Несмотря на субъективность понятия эстетической ценности, многие рекламные объекты могут не содержать

в себе ничего иного, кроме исключительно увещательного рационального сообщения.

Digital-рекламу часто называют интернет-рекламой, что слегка искажает понятие, ведь ставит во главу ее размещение в интернете, но при более тщательном рассмотрении исходного понятия становится очевидно, что теряется одна из главных ее особенностей — использование при создании современных и зачастую инновационных технологий, таких как *AR/VR*², голографических проекций и иных специфических носителей, а также использование специализированных программ для ее создания.

На примере используемых маркетинговых коммуникаций в *digital*-продвижении молодежного фестиваля субкультур «Красная стена» [2], рассмотрим, какие виды рекламы потенциально могут быть объектами монументального искусства. Важно учесть, что следующий список — гипотетический, и реклама может быть искусством только при условии наличия в ней эстетической ценности и смысловой нагрузки, помимо сообщения о проведении события. Авторы не утверждают категорически о наличии такой ценности в рекламной кампании приведенного в пример фестиваля и используют его для более наглядного примера. Итак, следующие виды рекламы могут быть рассмотрены как объекты монументального искусства:

— Баннерная³ реклама.

По городу расположено несколько электронных пиляров, которые арендуются командой организаторов. Данный вид рекламы напрямую может отвечать характеристикам монументального искусства, формируясь исходя из ее местоположения, окружающих объектов, при желании такая реклама также может быть вписана в ансамбль городской среды.

— Проекционные инсталляции.

Планируется аренда нескольких точек с возможностью голографического отображения собственного изображения и трансляция проекции на здание-место проведения фестиваля. Как и прошлый пункт, формируется из местоположения, но в данном случае реклама обязана быть вписана в общий ансамбль городской среды.

— Стрит-арт⁴ с *QR*-кодами.

Планируется в рамках офлайн промо-акции и создается в коллаборации с деятелями искусства и потенциальной аудитории на самостоятельно изготовленных макетах стен. Стрит-арт сам по себе является

² Виртуальная реальность (*VR*) — это симуляции, созданные с помощью шлемов виртуальной реальности. Отличим от дополненной реальности (*AR*) является то, что настоящие предметы полностью исчезают из поля зрения, вы видите только виртуальную среду.

³ Баннер (англ. *banner* — флаг, транспарант) — графическое изображение рекламного характера.

⁴ Стрит-арт (*street art*) — это направление в современном изобразительном искусстве, которое отличается ярко выраженным урбанистическим характером.

формой монументального искусства, а с *QR*-кодом объект становится мультимедийно интерактивен.

Помимо используемых на фестивале маркетинговых коммуникациях, примерами подобного искусства в *Digital*-рекламе также могут выступать следующие объекты: интерактивные скульптуры, проекционные муралы⁵, дополненная и виртуальная реальность, перформативная аудиореклама, интерактивные инсталляции, световые шоу. В целом, теоретически любое *digital*-искусство может иногда становиться элементом рекламы. Благодаря афишируемому спонсорству различные мультимедийные выставки и другие подобные события часто происходят как раз для продвижения корпораций или учреждений.

Таким образом, можно сделать следующее умозаключение: *Digital*-реклама может являться формой монументального искусства в случае некоторой творческой свободы от руководства, когда формат ее размещения подходит под критерии монументального искусства и, если перед ней стоит подобная задача. Современная практика создания подобной рекламы подтверждает эту мысль: по всему миру проходят выставки с различными рекламными *Digital*-проектами и, несмотря на высокий уровень скепсиса в отношении подлинности данного вида искусства, оно уже вызвало широкий спектр реакций у многих людей, что является одной из главных задач актуального художественного творчества.

Литература

1. Беленко, О. Ф. *Digital*-маркетинг как современное средство продвижения: понятие и основные инструменты / О. Ф. Беленко, Н. А. Розенталь // Основные тенденции и перспективы развития экономики в координатах цифровой эры. — Хабаровск, 2018. — С. 116–120.
2. Гаврилов, В. В. Молодёжный фестиваль субкультур второй половины XX–XXI вв: этапы организации и продвижения: [выпускная квалификационная работа] / В. В. Гаврилов; науч. рук. О. В. Макеева. — Новосибирск: НГПУ, 2022.
3. Дегтярев, А. Р. Изобразительные средства рекламы: слово, композиция, стиль, цвет. — Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2006. — 256 с.
4. Котлер, Ф. *Маркетинг*. Менеджмент: [учебник] / Ф. Котлер, К. Л. Келлер. — 12-е изд. — Москва: Питер, 2006. — 814 с. — ISBN 978-5-469-00989-4.
5. *Монументальное искусство* // Словарь терминов; Российская академия художеств: [сайт]. — URL: <https://rah.ru/science/glossary/?ID=20252&let=%D0%9C> (дата обращения: 27.11.2024).
6. Оришев, А. Б. Реклама: определение понятия, экономическая роль и её особенности в России // Бизнес и дизайн ревю. — 2016. — № 4 (4). — С. 5.

⁵ Мурал (мураль) — а) в интерьере: панно, фреска или граффити от пола до потолка комнаты; б) огромное изображение на стене здания или сооружения.

УДК 74:745.521:398 (4–012.1)

М. С. Широковских

Санкт-Петербург, Россия

Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена

С. Н. Гоголева

Санкт-Петербург, Россия

Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена

ОСОБЕННОСТИ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА СКАНДИНАВИИ И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ В ДИЗАЙНЕ ТЕКСТИЛЯ

В статье описаны особенности проектной работы по созданию палантинов с мотивами скандинавского искусства. Основное содержание исследования составляет анализ произведений декоративно-прикладного искусства, в которых отражен мифологический эпос. Автор обращается к изучению текстиля, рунических камней и деревянной игрушки. В заключении отмечено, что совершенствование методов обработки этномотивов и трансформация их в современные текстильные композиции востребованы в учебном и художественном проектировании.

Ключевые слова: палантин, Скандинавия, художественное проектирование, текстиль, аксессуар

Margarita S. Shirokovskikh

Saint Petersburg, Russia

Herzen University

Svetlana N. Gogoleva

Saint Petersburg, Russia

Herzen University

PECULIARITIES OF SCANDINAVIAN APPLIED ART AND ITS APPLICATION IN TEXTILE DESIGN

The article describes the peculiarities of project work on creating stoles with motifs of Scandinavian art. The main content of the study is the analysis of works of arts and crafts, which reflect the mythological epic. The author turns to the study of textiles, rune stones and wooden toys. The conclusion notes that the improvement of methods of processing ethnomotives and their transformation into modern textile compositions are in demand in educational and artistic design.

Keywords: stoles, Scandinavia, artistic design, textile, accessory

На сегодняшний день сохранилось множество памятников декоративно-прикладного искусства Скандинавии, которые были искусно сделаны мастерами своего дела. В основном это были изделия из кости, дерева, металла и камней, но также сохранились и предметы быта, например текстиль. Особенности географического расположения способствовали культурному обмену между скандинавами и славянами, кельтами, немцами.

Основными мотивами в декоре изделий являлись геометрические (рисунки на основе октограмм, ромбов и снежинок); зооморфные (петух, лев, олень, лось, собака, утка, лошадь); антропоморфные, растительные. В орнаментике заметно как влияние местной мифологии, так и библейских сюжетов, распространившихся в Швеции и Норвегии позднее чем в Дании. Одним из подобных, довольно знаменитых, мифологических сюжетов считается, изображение плывущих на корабле в Вальхаллу воинов. Также изображались и герои скандинавского эпоса, такие как Один — верховный бог, обладающий пророческим даром, Тор — бог грома, Фрейя — богиня плодородия и изобилия, Локи — бог обмана и коварства. Каждый из этих героев, даже изображенный как часть сюжетной композиции, выступал оберегом [2, с. 4].

Основным выразительным элементом, который применялся в искусстве викингов, стал орнамент. Он отразил природу Скандинавского полуострова, фольклор и бытовой уклад жизни. В основном орнамент определяется характерной геометризацией и ограниченной цветовой палитрой, что можно объяснить аскетичным образом жизни местного населения, которое привыкло довольствоваться малым [2, с. 5]. Колорит изделий включал в себя красные, белые, зеленые, бежевые, синие оттенки. Контакты с представителями кельтской культуры оказали влияние на распространение такого орнаментального мотива, как «плетёнка». Этот мотив, представляющий собой имитацию плетения из узких полосок кожи, называли иногда «ирландский узелок»: на петле, образованной при помощи единой полосы, мог располагаться рунический текст. Более известными памятниками рунического письма являются «рунные камни» — это стоящие на земле массивные камни с руническим текстом, которые высекали, вырезали или процарапывали. Из-за способов обработки камни приобретали своеобразную угловатую форму. Одним из характерных памятников искусства этого типа является большой камень в Еллингге, повествующий о «рождении» Дании.

Кроме рунических камней в Скандинавии были распространены так называемые рисуночные или «картинные» камни, наиболее известные из них сохранились на острове Готланд (Швеция). Основное их отличие от рунических камней состоит в том, что на них не было обширных текстов, и лишь изредка на их поверхности были высечены краткие надписи. В поздних сюжетах изображали птиц, диких животных и невиданных чудовищ. Также на плитах присутствовали сюжеты из мифологии. Одним из примеров может являться камень из Ледберга, который был найден в соседней от острова Готланд провинции Эстерётланд [3, с. 132].

Стоит заметить, что суровая природа Скандинавского полуострова оказала влияние на декоративное убранство жилого интерьера крестьян, которые большую часть времени проводили в доме. Функциональные предметы для повседневного использования изготавливались крестьянскими мастерами с большим вниманием к деталям и имели активный декор. Основными материалами, подвергавшимися художественной обработке, были текстиль, керамика и дерево (игрушки и мебель) [1, с. 122].

Самой известной деревянной игрушкой Швеции является Далахёст — резная деревянная лошадка, ставшая одним из символов страны. Свое название игрушка берет от провинции, расположенной в центральной части Швеции — Даларна. Своей популярностью она обязана в первую очередь торговцам, распространявшим игрушки на ярмарках. Вариант декора, установившийся к началу XX в. и считающийся «классическим» предполагает окрашивание всей фигуры животного в красный цвет и легкую кистевую роспись с растительным орнаментом. Исконно красный цвет получали из сульфата железа, побочного продукта даларнских рудников, растительный орнамент поверх красной основы появился позже — в XIX в. [7, с. 228].

Для разработки современных проектов на уровне магистратуры особое значение имеет изучение образцов народного текстиля. В них прослеживается интересная отличительная особенность — они имеют довольно сложную и мелкую детализовку и характерную угловатость орнаментальных форм. Подготовкой материалов и созданием данных текстильных изделий в основном занимались женщины: они вычесывали лён, окрашивали, пряли и ткали. Художественный текстиль Скандинавии представляет собой разностороннее и многоаспектное явление, значительную долю которого составляют шведские ковры «бонады», которые часто называют «крестьянским гобеленом». В длину такие ковры порой достигали нескольких метров. Основу сюжетных решений составляли образы оленей, лошадей, львов, птиц, домашних животных, мифологических животных, снежинки, ромбический и растительный орнаменты. В данном случае орнамент с изображением животных выполнял роль амулета для защиты от зла. Звезда символизировала удачу, а снежинка чистоту и непорочность [5, с. 116]. В более же поздних произведениях можно наблюдать объединение двух миров: христианского и языческого. Такие сюжеты не редко включались в композиции для настенных росписей и тканых полотен. Но развитие данного направления искусства на этом не останавливается: в XX столетии ручное ткачество (в особенности в Швеции) достигло уровня высокого мастерства.

Текстильное искусство XX в. развивалось в русле общеевропейских тенденций в декоративном искусстве, испытал влияние югендстиля и «последнего стиля Европы» — ар деко. Как и в России, в Норвегии и Швеции художники обратились в 1900-х гг. к местным традициям. Текстиль живо откликался на изменения общественных вкусов и моды,

в нем отражались прогрессивные и новаторские идеи своего времени. Текстильные изделия данного периода создавались художниками не как функциональная вещь (т. е. для применения в хозяйстве), а именно как произведение искусства. Среди мастеров ткачества, активно работавших в Швеции в области ковроткачества исследователи выделяют А. Остерберг, А. Фрикхольм, Е. Нильссон, М. Сёстром, М. Андерссон-Вирде, К. Аскер, М. Ган, Х. Динклау, Э. Сталбранд, М. Маас-Фчеттерштром.

Стоит отметить, что произведения искусства XX в. тесно связаны с церковным искусством, поэтому с 1920 по 1970-е гг. в связи изменениями в церковном интерьере, которые были направлены на улучшение освещения и акустики, появилась дополнительная необходимость в создании новых украшений. Так появились люстры и своеобразные декоративные полотна — «алтарные шторы». Прекрасным примером являются антепендиумы — завесы на передней стороне алтаря, которые выполнялись в технике вышивки и ручного ткачества. В 1929 г. М. М. Фчеттерштром, без упоминания которой невозможно описать развитие шведского текстиля, представила эскиз рисунка для антепендиума церкви в городе Бостад. Данное алтарное украшение было выполнено в технике ручного ткачества с символическим изображением ягненка и лилий [9, с. 330]. Многие работы М. М. Фчеттерштром были основаны на скандинавских мифологических сюжетах. Эскизы художницы переводились в технику классического шпалерного ткачества и ролакан (*rölakan* — швед.) — технику плоского плетения, при использовании которой на обратной стороне изделия получался рельеф. Полотно «Охота Одина» («*Odins jakt*»; 120,5 x 213 см), выполненное в 1903 г., представляет нам одним из ярких примеров трансформации устного фольклора в декоративную композицию. Полотно соткано из пряжи пяти оттенков (чёрный, тёмно-серый, сине-серый, белый и оранжевый), по краям присутствует непрерывный S-образный орнамент и имеет характерные черты мифа об Одине. Все фигуры подчиняются общему движению — вперёд. Один изображён на своём коне Слейпнире, в окружении хтонических зверей: волков и воронов. Сам его образ связан с мудростью, коварством, колдовским могуществом и пророческим даром. Пророческий дар он получил, отдав свой глаз за возможность испытать из источника мудрости. Копия «Охоты Одина» находится в Шведском музее культуры [8, с. 64].

Скандинавские дизайнеры обращались к наследию народного искусства в середине XX в. Силуэты, росписи, элементы ткачества были преобразованы в актуальные рисунки столового текстиля, занавесок, ковров. В салфетках с набивным рисунком, созданных на фабриках и в небольших мастерских Швеции в 1960–1970-х гг., нередко был применен контраст основных цветов, таких как зелёный и красный. Лошадки, смотрящие друг на друга, в данном случае выступают в качестве центра и заполняют большой отдельный сектор. На другой ткани, которая выполнена автором Карола Бенгтссон-Мальмстрем (*Carola Bengtsson-Malmström*), лошадка

представлена в более точной исторической вариации. Силуэты лошадок трех цветов с традиционной росписью, в качестве сбруи, упряжи. Пространство между ними заполнено разнообразным растительным мотивом. В работе норвежского дизайнера Жанетт Карстен (*Jeanette Karsten*), главными выразительными средствами являются линия и пятно, превращаясь в силуэт данной лошади. Характерная особенность композиции заключается в том, что в ней нет фиксированного верха и низа, и появляется ощущение «вращения», поэтому часто такие дизайны используют для украшения кухонных полотенец. Стоит отметить, что образ даларнской лошади вдохновлял не только скандинавских творцов, но и жителей Азии. Для некоторых её образ представляется «мирным и спокойным», хотя в китайской культуре лошадь олицетворяет силу, скорость и свободу. Такие композиции становятся частью более обширного культурного повествования, связанного с местным культурным наследием и авторской идентичностью [7, с. 232].

В последнее время можно заметить, что многие художники и искусствоведы уделяют значительное внимание цифровой печати, ввиду скорости, легкости воспроизведения рисунка на ткани, передаче цвета и стойкости рисунка и возможности его переноса на любые ткани (натуральные или синтетические). Всё чаще можно заметить, что текстильные рисунки, в связи с возможностями данной техники, имеют всё более сложные конфигурации. Их авторы пытаются имитировать ручную работу, с помощью огромного разнообразия цифровых инструментов. Также цифровая обработка изображений может сократить ряд технологических операций на этапе предпечатной подготовки, что сокращает сроки выполнения изделия в материале. Цифровая печать по ткани и способы разработки рисунков для нее представляются нам актуальным направлением для художественно-творческого проекта в магистратуре. Формируя концепцию магистерской работы, автор обратилась к теме текстильного аксессуара. В качестве основного вида изделия были выбраны палантины, особенности оформления которых раскрывают перед дизайнером и художником возможности для изучения основ текстильной композиции [6, с. 112]. Обращение к теме Скандинавии в качестве основной визуальной темы продиктовано интересом к культуре и природе этого региона.

Автором были выделены два направления развития работы — рунические и «картинные» камни, и шпалерное ткачество, так как именно эти произведения искусства более остальных подвержены «временным» разрушениям и непременно требуют сохранения. Они стали отправными точками при разработке палантинов. На начальном этапе велись поиски изображений, связанных с руническими и «картинными» камнями, а также ткачеством. После этого осуществлялось эскизирование различными материалами (гуашь, акрил, сепия, цветные карандаши, пастель). Использовалась цветовая палитра, основанная на красных, оранжевых, белых, зелёных, бежевых, синих оттенках. На следующем этапе осуществлялся

перевод работ в цифровой формат посредством сканирования эскизов, после чего последовала обработка в редакторе «*Adobe Photoshop*». На данном этапе применялись инструменты для корректировки цвета, размеров изображения, яркости. Для нанесения фактурных рисунков применялись дополнительные изображения. Перед печатью на текстильных материалах была произведена «цветопроба» — печать фрагментов палантинов. Только после рассмотрения нюансов печати и редактирования файлов, с учётом рекомендаций, было принято решение отправить проекты палантинов на итоговую печать.

Результаты представленной работы (в основе которой лежит творческий поиск и научно-исследовательский компонент) свидетельствуют о том, что изучение культуры Скандинавии способствует разработке актуальных образных решений.

Этнический орнамент периодически выходит в топ модных тенденций, что обусловлено разнообразием его цветовых, ритмических и тематических характеристик. В связи с этим совершенствование методов обработки этномотивов и трансформация их в современные текстильные композиции востребованы в учебном и художественном проектировании.

Использование цифровой печати имеет ряд преимуществ: скорость и простота, широкий спектр цветовых характеристик, печать на различных по плотности тканях.

Палантины могут быть использованы в повседневной и нарядной одежде, театральном костюме, а также в качестве экспонатов на выставках. Возможно и применение подобных полотен в качестве интерьерного арт объекта. Это поможет найти новые пути сохранения и повышения интереса к культурному наследию европейских этносов.

Литература

1. Добрецова, С. А. Скандинавский стиль как феномен культуры конца XX — начала XXI вв. / С. А. Добрецова, М. А. Хорьева // Мир русскоговорящих стран. — 2021. — № 3 (9). — С. 120–130.
2. Ивановская, В. И. Скандинавские орнаменты / сост. и авт. предисл. В. И. Ивановская. — Москва: В. Шевчук, 2008. — 191 с.
3. Калинин, С. Картины камни острова Готланд (Швеция): семиотический анализ изображений и попытка их интерпретации // Thesaurus. — 2017. — № 4 — С. 128–137.
4. Кузьменко, Ю. К. Особенности скандинавских надписей старшими рунами на камнях (II–VII вв. Н. Э.) // Индоевропейское языкознание и классическая филология. — 2018. — № 22 (1). — С. 683–706.
5. Трифонова, Д. А. Скандинавский орнамент и узоры: традиции и современные тенденции / Д. А. Трифонова, Ю. С. Конарева, В. В. Костылева // Мотивы культурных традиций и народных промыслов в коллекциях современной одежды, обуви и аксессуаров: сб. науч. тр. I Междунар. науч.-практ. конф. — Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2023. — С. 115–119.

6. *Харьковская, Г. Г.* Из опыта проектирования трансформируемой одежды элементарного кроя // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Естественные и экономические науки. — 2016. — № 73. — С. 109–117.
7. *Широковских, М. С.* Даларнская лошадка: от сувенира к текстильному орнаменту // Образ, знак и символ сувенира: мат-лы IV Всерос. национ. науч.-практ. конф. — Санкт-Петербург: СПбГХПА им. А. Л. Штигилица, 2018. — С. 227–234.
8. *Широковских, М. С.* Мифологический эпос Скандинавии в творчестве Шведской художницы М. М.-Фчеттерштром // Дизайн. Материалы. Технология. — 2014. — № 1 (31). — С. 63–66.
9. *Широковских, М. С.* Образы Божественного Света в шведском гобелене: от Благовещения к Рождеству // Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности: XXVII Междунар. Рождественские образоват. чтения: [конф. памяти св. прмц. Елизаветы Романовой]. — Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2019. — С. 327–333.

**О СОВРЕМЕННОМ ТЕКСТИЛЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИИ
АРТ-ОБЪЕКТОВ СО СРЕДОЙ И ПРОСТРАНСТВОМ.
ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ ОЛЬГИ ТАРАСОВОЙ
«ОБРАТНАЯ СТОРОНА»**

В статье дается краткий обзор выставки «Обратная сторона» Ольги Тарасовой. Автор рассматривает возможности сочетания традиционных и современных материалов и техник в искусстве текстиля. А также эффектную работу художественных объектов с пространством и средой при помощи освещения. Свет, рисуя тени, помогает создать атмосферу выставочного зала, наталкивая зрителя на образные размышления и фантазии.

Ключевые слова: металлическая сетка, войлок, образ, тени, свет, фактуры, инсталляция, арт-объект, среда, пространство

Maria A. Dokuchaeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**ABOUT MODERN TEXTILES AND THE INTERACTION
OF ART OBJECTS WITH THE ENVIRONMENT AND SPACE.
BASED ON MATERIALS FROM THE EXHIBITION
«THE OTHER SIDE» BY OLGA TARASOVA**

The article gives a brief overview of the exhibition «The Other Side» by Olga Tarasova. The author examines the possibilities of combining traditional and modern materials and techniques in the art of textiles. As well as the effective work of artistic objects with space and environment using lighting. Light, drawing shadows, helps create the atmosphere of the exhibition hall, pushing the viewer to imaginative thoughts and fantasies.

Keywords: metal mesh, felt, image, shadows, light, textures, installation, art object, environment, space

В декабре 2024 г. в музее современного искусства «Эрарта» открылась выставка Ольги Тарасовой под названием «Обратная сторона». В данной работе хотелось бы рассказать об этой необычной экспозиции и о самом авторе.

Ольга родилась в 1985 г. в Перми. В 2004 г. поступила в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию

им. А. Л. Штиглица на отделение «дизайн моды», успешно закончила обучение. На данный момент живет и работает в Петербурге [2].

Среди избранных выставок и проектов художницы можно отметить:

– Участник коллективной выставки «8,2 — *GENEALOGY OF ACTION*» Санкт-Петербург, Россия, 2024 г.

– Участник коллективной выставки «Движение формы» в павильоне 100-летия КБР, г. Нальчик, 2023 г.

– Участник коллективной выставки в *ARTMaley Gallery* «Птицы», Санкт-Петербург, Россия, 2022 г.

– Участник коллективной выставки «Трын-трава» в Музее декоративно-прикладного искусства, Москва, Россия, 2021 г.

– Персональная выставка в галерее братьев Жилиных «Образ 4D», Санкт-Петербург, Россия, 2016 г.

– Номинант конкурса «Новые имена в дизайне» журнала *Sobaka.ru*, Санкт-Петербург, Россия, 2013 г.

– Скульптор проекта «Ассоциации» модного дома Яниса Чамалиди, Санкт-Петербург, Россия, с 2011 г.

– Участник международного фестиваля *SKIF* (9–19) Центра современного искусства Сергея Курехина, Санкт-Петербург, Россия, 2004–2015 гг. [1].

О своей последней выставке — «Обратная сторона», автор рассказывает: «В представленных работах запечатлены мечты и размышления о другой реальности, где главное — это творческое начало. Погружаясь в творчество можно попасть в особый мир, другое измерение, где легко забыть о земном, ощутить лёгкость и прочувствовать полёт души» [2].

Искусствовед и арт-эксперт Александра Даниловских пишет об Ольге: «Художник работает с формой и конструкцией, использует базовые принципы “архитектурного рисунка” для реализации объёмных невесомых объектов. Особенность в её работах — создание теневого рисунка, его прорисовка, игра света и тени» [4].

Ольга работает в различных техниках, сочетая классические и современные подходы. На выставке представлены инсталляции, выполненные с применением старинной техники валяния, а также объекты, исполненные из современных материалов. Для любого художника и дизайнера важно понимать актуальные течения, в которых развивается вид его профессиональной деятельности. Исследование современных материалов, их иное прочтение и применение может создавать необычные решения, как в искусстве, так и в дизайне [1, 4].

Довольно большую часть зала на выставке «Обратная сторона» занимает пространственная композиция из вертикальных полупрозрачных шелковых полотен с условным орнаментом контрастных темных «мазков» войлока (ил. 1). Каждое полотно — это отрез шелковой ткани с нанесенным на него войлочным орнаментом. Некоторые его фрагменты контрастные черно-коричневые, другие же почти попадают в тон ткани, жемчужные, слегка золотистые. Войлочные узоры создают лишь условный

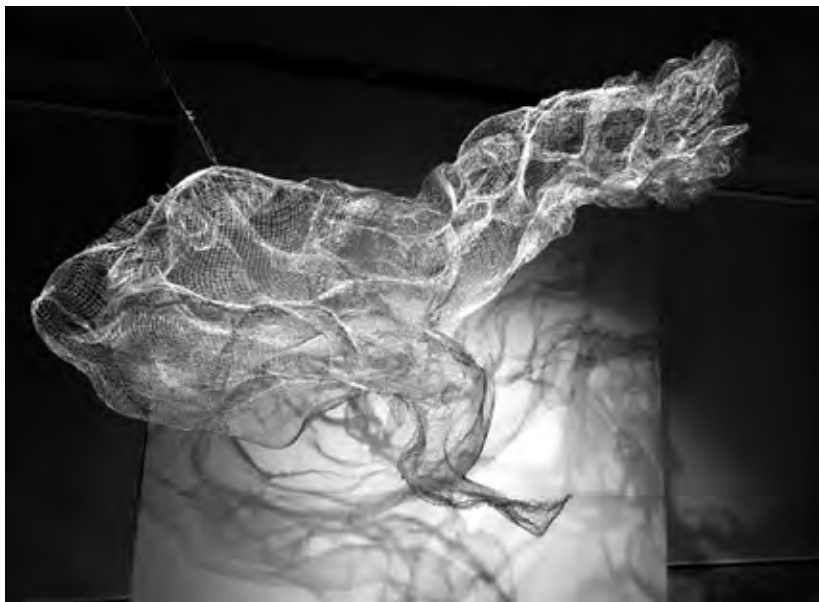


Ил. 1. Композиция из шелковых тканей и войлока



Ил. 2. Объект «Вихрь — 1»,
стальная сетка

рисунок. На отдельных композициях — это прямые вертикальные полосы, на других полотнах — это пятна, напоминающие свободные мазки крупной кистью, которые собираются в мягкие и плавные абстрактные формы. Рисунок напоминает стаю птиц, запечатленных в мгновении полета, или же — узоры на крыльях бабочек. Полупрозрачные полотна шёлка слегка мерцают и переливаются. Легкие ткани имеют волнообразную, складчатую поверхность. Слой войлочных волокон добавляет свою фактуру, напоминающую многослойную паутину. Ткань в этих местах теряет свою прозрачность. Таким образом, при ближайшем рассмотрении, мы видим сложное сочетание материалов. При ярком освещении полотна начинают работать на просвет и отбрасывать узорные тени. Малейшее движение воздуха, приводит легкие ткани в движение, и тени словно оживают, перемещаются по полу и стенам. Рисунки теней напоминают волны. Их неспешное движение хочется наблюдать.

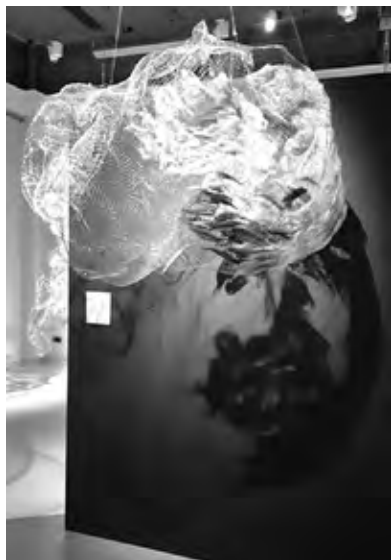


Ил. 3. Объект «Рыба-кит», стальная сетка

Ольга постепенно исследует и пробует различные материалы и техники. Некоторое время назад художница открыла для себя такой материал, как металлическая сетка. Этот строительный каркас разного модуля доступен, он имеет подвижную, пластичную структуру, которая легко поддаётся любой деформации и при этом хорошо держит форму. Так художница попробовала работать со скульптурными формами и объёмно пространственными объектами. В экспозиции представлено несколько работ из металлической сетки. Они олицетворяют различные стихии.

Объект «Вихрь — 1» напоминает большой металлический кокон. Он имеет подвижную структуру и мягкую плавно-закрученную форму, полностью выполнен из серебристой сетки, слегка переливается и мерцает (ил. 2). Интересно, что тени, которые создает этот вертикальный объект, как бы растягиваются по полу и стенам, словно клубы дыма, поднимаются в воздух и неожиданно исчезают.

Объект «Рыба-кит» застыл в воздухе, и будто бы ныряет в пространство, где находится зритель (ил. 3). Подходя ближе и поднимая взгляд на эту работу, можно ощутить себя частью подводного мира океана. Создается впечатление, что этот неведомый зверь плывет прямо на нас. В этой работе нет тонких деталей, только ее форма отдаленно напоминает силуэт большой рыбы. Тени, что появляются позади на стене, рисуют



Ил. 4. Объект «Облако-крыло»,
стальная сетка, войлок

волнообразные линии, напоминающие широкие, буйные волны. Они постепенно тают в пространстве белых стен зала.

Объект «Облако-крыло» сочетает в себе металлическую сетку и войлок. По форме металлический каркас напоминает объемное кучевое облако (ил. 4). С одной стороны эта форма расшита бежевым и черным войлоком, вытянутыми по форме элементами, напоминающими перья птицы. Их движение повторяет силуэт объекта и ярче проявляет его очертания, тогда как другая часть практически растворяется, ведь она выполнена из серебристой сетки и лишь мерцает от освещения. Конструкция также отбрасывает необычную тень, но она выглядит более массивно и контрастно, нежели сам объект.

Пятна войлока рисуют свой теневой силуэт, а сетчатый каркас дает практически незаметную легкую линейную графику на фоне. Тенью создается впечатление, что в экспозиции появился еще один объект.

Интересно отметить, что названия работ дизайнера вызывают у зрителя собственный ассоциативный ряд. Но когда мы понимаем направление мысли автора, и образы дорисовываются по нашему представлению и воображению, появляется чувство погружения в мир природных стихий: воды и воздуха.

Несмотря на свои крупные размеры, благодаря материалам, объекты выглядят очень воздушно, легко, практически прозрачно, не создавая ощущение грубости.

Небольшой зал, в котором представлена экспозиция, словно отдельный мир в музейном пространстве, где каждая работа живёт своей жизнью. Играя с освещением, художник создаёт эффектные тени от своих инсталляций. Они словно стирают грани между плоскостью пола, стен и потолка, рисуя единое пространство, наполненное графикой линий [3]. Это напоминает многослойную паутину, в сети которой попадает зритель. Образ стихии оживает и заполняет пространство вокруг. Тени работают отдаленными полупрозрачными дымчатыми растяжками и контрастными активными уверенными узлами узоров. Графика переплетений то и дело меняется и пульсирует от легкого покачивания объектов. Автор отдельно

прорабатывает проекцию теней, конструирует с помощью луча света рисунок переплетений, светотени, «... добивается эффекта многомерности и объемности, ощущения иллюзорности, мистичности и таинства» [4].

Попадая в этот зал, зритель невольно становится героем иного измерения. Здесь время ощущается неспешно. Хочется подходить и внимательно изучать космические объекты. Рассматривать как их детали, так и видеть работы с расстояния, чтобы понять их масштаб и как они взаимодействуют с пространством.

Литература

1. *Выставка дизайна // Трын*Трава*: [сайт]. — URL: <https://tryntrava.com/uchastniki-vsegoda/tproduct/237634212351-olga-tarasova> (дата обращения: 10.01.2025).
2. *Музей «Эрарта»*: [сайт]. — URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/25092401/> (дата обращения: 07.01.2025).
3. *Ольга Тарасова*: [персональная страница Ольги Тарасовой в «ВКонтакте»]. — URL: <https://vk.com/id1329573> (дата обращения: 10.01.2025).
4. *Художник-дизайнер Ольга Тарасова*: [персональный сайт]. — URL: <https://tarasovaart.ru/> (дата обращения: 07.01.2025).

ПРИКЛАДНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ СОВРЕМЕННЫХ ПАРАДИГМ В ДИЗАЙНЕ И ИСКУССТВЕ

В статье рассматривается современный дизайн, как синтетическая дисциплина, которая претерпевает радикальные трансформации под влиянием технологических, экологических и социокультурных вызовов. Парадигмы дизайна сегодня формируются на стыке традиций и инноваций, функциональности и эстетики, индивидуальности и массовости. Исследуется прикладная роль новых подходов в дизайне интерьеров, архитектурной среды, а также тенденций, объединяющих эти направления. Особое внимание уделяется интеграции монументально-декоративного искусства в современные пространства — от офисов до общественных зон — и его влиянию на формирование культурного кода среды.

Ключевые слова: дизайн интерьеров, дизайн архитектурной среды, монументально-декоративное искусство, глобализация, экология, цифровая трансформация, функциональность, комфорт, безопасность, интеграция

Anna A. Dolmatova

Nizhny Novgorod, Russia

Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering

THE APPLIED IMPORTANCE OF MODERN PARADIGMS IN DESIGN AND ART

The article examines modern design as a synthetic discipline that is undergoing radical transformations under the influence of technological, environmental and socio-cultural challenges. Design paradigms today are formed at the intersection of tradition and innovation, functionality and aesthetics, individuality and mass character. The applied role of new approaches in interior design, architectural environment, as well as trends combining these areas is investigated. Special attention is paid to the integration of monumental and decorative art into modern spaces — from offices to public areas — and its influence on the formation of the cultural code of the environment.

Keywords: interior design, architectural environment design, monumental and decorative art, globalization, ecology, digital transformation, functionality, comfort, safety, integration

Введение

Исследование современных парадигм дизайна представляет собой не только теоретическую, но и практическую значимость для различных отраслей человеческой деятельности. В условиях глобализации и цифровой трансформации дизайн становится одним из ключевых инструментов решения сложных задач, связанных с технологическими, социальными и экологическими вызовами. Особое внимание в исследовании уделяется современному этапу, где дизайн становится междисциплинарной практикой, объединяющей технологии, искусство, психологию и социальные науки.

Одним из ключевых инструментов для анализа и структурирования таких изменений является **парадигмальное построение** — концепция, заимствованная из философии науки (Т. Кун)¹ и адаптированная к контексту дизайна. Парадигма в данном случае понимается как система базовых принципов, ценностей и методов, определяющих подходы к решению проектных задач. Парадигма — совокупность концепций, стандартов и примеров решения проблем, признаваемых сообществом в конкретный исторический период. В отличие от науки, парадигмы в дизайне часто формируются под влиянием культурных, технологических и рыночных факторов (например, переход от модернизма к постмодернизму). Систематизируя основные тенденции в эволюции дизайна, и изучая исторические предпосылки формирования парадигм, определились основные парадигмы современного дизайна.

1. Функциональность и эргономика в дизайне
 - Принципы удобства и практичности в дизайне (эргономичная мебель, удобный дизайн интерфейсов).
2. Эмоциональный дизайн
 - Роль эмоций в восприятии дизайна (промышленные продукты, брендинг, графический дизайн, интерьер).
3. Устойчивый дизайн (Sustainable Design)
 - Экологические принципы в дизайне (использование переработанных материалов, энергоэффективные решения).
4. Инклюзивный дизайн
 - Дизайн для всех: учет потребностей людей с ограниченными возможностями (доступная среда, универсальный дизайн).
5. Минимализм и простота в дизайне
 - Тренды минимализма в современном дизайне (Apple, скандинавский дизайн).
6. Биофильный дизайн
 - Связь с природой в дизайне (использование натуральных материалов, зеленые зоны в интерьере).

¹ Томас Сэмюэл Кун (англ. Thomas Samuel Kuhn; 1922–1996) — американский историк и философ науки. По определению Томаса Куна, парадигма — это признанные всеми научные достижения, которые в течение определённого времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений.

Парадигмальное построение позволяет системно анализировать эволюцию дизайна, прогнозировать тренды и избегать методологических тупиков.

В современном мире дизайн перестал быть просто декоративным дополнением к архитектуре или промышленности, став мощным инструментом трансформации окружающей среды, происходят фундаментальные изменения в подходах к созданию пространств, которые значительно влияют на качество жизни человека.

Актуальность исследования определяется тем, что современные дизайнерские парадигмы формируют новые стандарты комфорта, функциональности и эстетики как в жилых, так и в общественных пространствах. Это связано со стремительным развитием технологий, материалов и методологий, так как требует от дизайнеров постоянного обновления знаний и навыков. Согласно исследованию *World Design Impact Prize* (2021), дизайн стал одним из ключевых факторов повышения качества жизни населения городов по всему миру [22].

Цель работы: исследовать роль парадигмальных сдвигов в эволюции дизайна, выявить влияние эмоционального дизайна на практику и предложить модель для анализа текущих и будущих тенденций в интеграции технологий, экологических принципов и монументально-декоративного искусства.

Задачи исследования включают: изучение исторических предпосылок формирования современных парадигм дизайна; определение основных направлений и принципов современного дизайна; анализ влияния технологий, экологии, искусства и культуры на дизайн; рассмотрение примеров реализации современных парадигм в различных сферах дизайна.

Основная часть

Современные тенденции в дизайне интерьеров

Дизайн интерьеров представляет собой комплексную дисциплину, объединяющую архитектурные решения, эргономику, психофизиологические особенности восприятия пространства и культурные контексты. Это многогранный процесс, охватывающий не только эстетическую сторону пространства, но и его функциональность, комфорт и безопасность. Современные тенденции в этой области демонстрируют переход от строгой функциональности к созданию многомерных пространств, способных адаптироваться под различные жизненные ситуации и включают в себя устойчивый дизайн, использование смарт-технологий, адаптивные решения и многое другое. Также важно отметить растущее влияние технологий виртуальной и дополненной реальности на процессы проектирования. Эти технологии позволяют клиентам и дизайнерам лучше взаимодействовать с проектами на ранних стадиях, что способствует более точному воплощению задуманного. Тенденции в дизайне интерьеров и архитектурной среде демонстрируют четкую направленность на создание инклюзивных пространств. Исследование журнала *Interior Design* (2022) [18] выявило рост спроса на универсальный дизайн, учитывающий особенности

всех категорий пользователей. Это особенно заметно в общественных пространствах, где применяются решения, доступные для людей с ограниченными возможностями здоровья.

Анализируя современные интерьеры, нельзя не отметить концепции «умных» домов, где технологии глубоко интегрированы в архитектурные решения. Исследование компании *Gartner* (2023) показывает, что к 2025 году около 70% новых жилых проектов будут использовать системы искусственного интеллекта для управления освещением, микроклиматом и безопасностью [20, 22]. Примером такого подхода является проект дома будущего, реализованный компанией *IKEA* в сотрудничестве с *MIT Media Lab*, где каждая деталь интерьера может изменять свои функции в зависимости от потребностей пользователей. Как следствие, прогрессивные концепции порождают совершенно новые взгляды на проектирование пространств и дизайнерские решения.

В формировании уникального образа как офисных, так и жилых пространств все более важную роль играет монументально-декоративное искусство, некогда утратившее позиции из-за доминирования функционализма, оно возвращается в новом качестве. Монументальное искусство перестало быть прерогативой музеев — оно стало инструментом формирования идентичности пространств. Один из важнейших аспектов современного дизайна — это интеграция искусства в жилые и общественные пространства. Например, работа с фресками, мозаикой и скульптурными элементами может значительно улучшить восприятие интерьера, добавляя ему глубину и уникальность. Такие проекты, как «*Living Art*» в Милане², демонстрируют, как можно сочетать классические техники с современными материалами для создания гармоничных интерьеров. Этот мультидисциплинарный проект разработан совместно с российскими дизайнерами, работающими за рубежом [23].

Монументально-декоративное искусство в СССР и странах СНГ представляет собой важный пласт культурного наследия. Оно отражает не только художественные достижения, но и исторические, социальные и политические изменения. Монументальное искусство в СССР активно использовалось для пропаганды социалистических идей. Примером могут служить мозаичные панно на станциях московского метро, таких как «Маяковская» и «Киевская», где изображены сцены из жизни советского народа и достижения науки и техники. В книге Арсения Котова «Монументальное искусство СССР» [2] собраны фотографии и описания мозаик, сграффито

² Выставка «Искусство жить» архитекторов Migliore+Servetto Architects для RCS Group на Миланской Триеннале 2015, Милан, Италия.

Проект «*The Art of Living*» в Милане — это выставка, которая в 2015 году была организована компанией *Living Corriere della Sera* и разработана Migliore+Servetto Architects. Она была посвящена эволюции домашнего быта: от неизменной обстановки к тёплому, личному пространству, которое постоянно обновляется благодаря гармоничному сочетанию цвета, дизайна и декора.

и витражей, созданных в советский период. Автор подчеркивает, что многие из этих произведений сейчас находятся в упадке и требуют сохранения.

В современной России монументально-декоративное искусство продолжает развиваться, например, в оформлении общественных пространств. Ярким примером является использование мозаик и скульптур в парках и на фасадах зданий, таких как парк «Зарядье» в Москве. В странах СНГ, например, в Казахстане, монументальное искусство часто используется для подчеркивания национальной идентичности. Примером может служить монумент «Байтерек» в Нур-Султане, который сочетает современные технологии и традиционные мотивы [6].

Монументально-декоративное искусство играет ключевую роль в создании уникальных офисных пространств. Примером успешного использования такого подхода в проектировании интерьеров, является проект реконструкции здания *Googleplex*³, где художники создали серию скульптурных композиций, отражающих корпоративную культуру компании. Такие компании, как *Google* и *Apple*, используют искусство для создания рабочих сред, которые стимулируют креативность и продуктивность сотрудников [24]. В своих кампусах они размещают произведения известных художников, что создаёт особую атмосферу и корпоративную культуру. Слэбы камня с крупными прожилками, использованные в отделке лобби штаб-квартиры *Google* в Лондоне, подчеркивают связь с природой и статус компании. В бизнес-центре «Сити Групп» в Нью-Йорке использованы панно из натурального камня, создающее ощущение стабильности и надежности. В штаб-квартире «Росатома» росписи и панно, созданные с использованием цифровых инструментов, визуализируют миссию компании, объединяя науку и искусство [1]. В общественных интерьерах, таких как музеи и театры, монументально-декоративное искусство часто становится основным элементом оформления. Например, в Большом театре Москвы использование исторических декораций и современных арт-объектов создаёт уникальное пространство, сочетающее традиции и инновации.

В общественных зонах, таких как аэропорты или торговые центры, монументальные работы (например, фрески с использованием флуоресцентных красок) создают запоминающиеся визуальные доминанты, служат средством создания узнаваемого имиджа. А в аэропорту Хартсфилд-Джексон в Атланте установлены огромные световые инсталляции, которые не только украшают пространство, но и помогают ориентироваться пассажирам. А зеркальные перегородки в аэропорту Сингапура, украшенные граффити местных художников, превратили функциональный элемент в арт-объект [5].

В жилых интерьерах актуальны традиционные техники, переосмысленные через призму современности, часто используются витражи, фрески и мозаики, создающие особую атмосферу. Тренд на индивидуальность

³ В 2024 году сообщалось о планах реконструкции здания *Googleplex* в Вест-Манхэттене. Проект находится по адресу: 550 Washington Street, на западной стороне Манхэттена. Площадь комплекса — более 1,3 миллиона квадратных футов, он состоит из трёх 12-этажных зданий

проявляется в смешении стилей — от ретрофутуризма до «нового русского стиля». Например, эклектичные интерьеры, сочетающие минимализм с этническим декором или классическую мебель с технологичными элементами, стали ответом на запросы поколения, ценящего уникальность. К примеру, традиционные узоры в современной интерпретации, такие как: хохлома, гжель — эти элементы могут быть использованы в жилом пространстве, но в более сдержанной форме. Например, орнаменты могут быть включены в текстиль, декор, настенные панели, рамы для зеркал в виде резных наличников, обои, но в минималистичном исполнении.

Современные тенденции в дизайне архитектурной среды

Архитектурный дизайн охватывает более широкую территорию, чем просто здания; он включает весь городской ландшафт, общественные пространства и окружающую среду. Здесь также наблюдается рост интереса к экологически ориентированным решениям, биофильному дизайну и использованию цифровых технологий для оптимизации пространственного планирования, наблюдается тенденция к созданию экологически устойчивых пространств [20]. Концепция «зеленых» зданий, разработанная Американским советом по энергоэффективному строительству (*USGBC*), стала основой для сертификации *Leadership in Energy and Environmental Design (LEED)* [17]. Один из самых известных примеров — штаб-квартира *Apple* в Купертино, которая полностью обеспечивает себя энергией за счет солнечных панелей и геотермальных систем.

В архитектурно-дизайнерской среде монументально-декоративное искусство становится неотъемлемой частью композиционных решений. Проект библиотеки Бейрута, выполненный архитектором Рамиэлем Харэллом, включает фасад с элементами ливанской культуры, воплощенными через современные материалы и технологии. В парке «*Millenium Park*» в Чикаго установлены скульптуры британского художника индийского происхождения Аниша Капура (Anish Kapoor, 1954) и испанского художника-визуалиста Жауме Пленсы (*Jaume Plensa*, 1955), которые стали символами города, создавая уникальное место для встреч и отдыха горожан [10]. Его создатели, британские художники, скульпторы, дизайнеры сотрудничали с российскими архитекторами для реализации аналогичных проектов в Москве. Публичные скульптуры стали примером успешного применения монументально-декоративного искусства в городской среде.

Вывод

Будущее дизайна лежит в гармонии между технологиями, природой и культурным наследием, что подтверждается как теоретическими исследованиями, так и практическими достижениями. Использование монументально-декоративного искусства в различных типах пространств демонстрирует его способность преобразовывать функциональные решения в эмоционально заряженные объекты. Благодаря этим подходам создаются

пространства, которые не только функциональны, но и эмоционально богаты, вызывают положительные эмоции, формируют чувство принадлежности и идентичности, способствуя улучшению качества жизни людей [16].

Заключение

Исследование современных парадигм в дизайне интерьеров и архитектурной среде показывает, что успех проекта зависит от множества факторов, включая использование передовых технологий и понимание потребностей пользователей. Интеграция технологий, экологических принципов и монументально-декоративного искусства позволяет создавать уникальные пространства, отвечающие потребностям современного общества. По прогнозам экспертов *McKinsey* (2024)⁴, к 2030 году дизайн станет одной из ключевых индустрий мировой экономики, обеспечивающей качественную среду обитания для более 8 миллиардов человек.

Устойчивость, персонализация и интеграция монументально-декоративного искусства стали не просто трендами, но необходимыми элементами проектирования. Эти принципы, подкрепленные примерами из реальных проектов, показывают, что дизайн 2025 года — это не только ответ на вызовы времени, но и возможность создавать пространства, вдохновляющие на диалог с миром.

Литература

1. *Балдин, А. С.* Новые парадигмы дизайна, возникающие в свете актуальных мировых тенденций и модернизации современных цифровых технологий // Экономика и социум. — 2023. — № 8 (111). — С. 409–417.
2. *Котов, А.* Монументальное искусство СССР. — Москва: АСТ, 2022. — 208 с. // Арсений Котов: [официальный сайт]. — URL: <https://arseniykotov.com/mosaics> (дата обращения: 27.02.2025).
3. *Михайлов, С. М.* Дизайн городской среды // Design-Review. — 2009. — № 1. <https://design-review.net/index.php> (дата обращения: 27.02.2025).
4. *Михайлов, С. М.* Проектирование комплексного художественного и монументально-декоративного оформления крупного города / С. М. Михайлов, О. Д. Григорьев // Современ. сост. и тенденц. развития больших городов в СССР и за рубежом: экспресс-информация. — Москва: МПЦНТИ, 1987. — Вып. 1.
5. *Прохоров, С. А.* Инновационные технологии в монументально-декоративной живописи как новый художественно-визуальный язык создания современного образа архитектурной среды / С. А. Прохоров, А. В. Шадулин, Н. С. Прохоров // Манускрипт. — 2019. — Т. 12, Вып. 12. — С. 276–282. — ISSN 2618–9690.

⁴ McKinsey & Company — международная консалтинговая компания, специализирующаяся на решении задач, связанных со стратегическим управлением. В качестве консультанта сотрудничает с крупнейшими мировыми компаниями, государственными учреждениями и некоммерческими организациями.

6. Романова, Е. О. Современное монументально-декоративное искусство: к вопросу о заказчике и востребованности // Искусство Евразии: [электронный журнал]. — 2019. — № 2 (13). — С. 173–184.
7. Швидковский, О. А. Гармония взаимодействия (архитектура и монументальное искусство). — Москва: Стройиздат, 1988. — 280 с.: ил.
8. Alexander, Christopher. A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction. — [S. l.]: Oxford University Press, 1977.
9. Banham, Reyner. Theory and Design in the First Machine Age. — Routledge, 1960.
10. Baume, Nicholas. Anish Kapoor: Past Present Future. — Boston: The MIT Press, 2008. — ISBN 978-0-262-02 659–8.
11. Brand, Stewart. How Buildings Learn: What Happens After They're Built. — [S. l.]: Viking Press, 1994.
12. Ching, Francis D. K. Architecture: Form, Space, and Order. — [S. l.]: Wiley, 2014.
13. Мировые тренды в дизайне интерьеров 2025: прогнозы по устойчивости и технологиям // Decornews.ru: [сайт]. — URL: <https://decornews.ru/main-news/mirovye-trendy-v-dizajne-intererov-i-arhitekture-2025/> (дата обращения: 27.02.2025).
14. Gehl, Jan. Cities for People. — [S. l.]: Island Press, 2010.
15. Groat, Linda N. Architectural Research Methods / Linda N. Groat, David Wang. — [S. l.]: Wiley, 2002.
16. Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. — [S. l.]: Wiley, 2012.
17. Smith, J. Sustainable Design Practices / J. Smith, A. Doe. — New York: Design Press, 2020.
18. The Role of Technology in Interior Design: The Influence of Technology on Interior Design // De Mode News Bureau: [сайт]. — 2024. — URL: <https://www.demodemagazine.com/the-role-of-technology-in-interior-design-the-influence-of-technology-on-interior-design> (дата обращения: 27.02.2025).
19. Tzonis, Alexander. Classical Architecture: The Poetics of Order / Tzonis, Alexander, Lefaivre, Liane. — [S. l.]: MIT Press, 1986.
20. Тренды в дизайне интерьера 2024–2025. Биофильный дизайн // VC.ru: [сайт]. — URL: <https://vc.ru/design/1382224-trendy-v-dizaine-interera-2024-2025-novye-modnye-trendy-i-stili-intererov-primery-s-foto#a1> (дата обращения: 27.02.2025).
21. Venturi, Robert. Complexity and Contradiction in Architecture. — [S. l.]: Museum of Modern Art, 1966.
22. World Design Impact Prize Reports. Various years: ежегодные отчеты о влиянии дизайна на общество // WDO: [сайт]. — URL: <https://wdo.org/programmes/wdip/shortlist-gallery/> (дата обращения: 27.02.2025).
23. Guest of honour of «Living Art» launch: the World greatest habitable Artwork // Physical Poetry Ltd.: [сайт]. — URL: <https://www.erikalemay.com/living-art-moscow-milano> (дата обращения: 27.02.2025).
24. Introduction to How the Googleplex Works // Umatechnology.org: [сайт]. — URL: <https://umatechnology.org/introduction-to-how-the-googleplex-works/> (дата обращения: 27.02.2025).

КОММУНИКАЦИЯ ЧЕРЕЗ ВИЗУАЛИЗАЦИЮ: СВЯЗЬ ИСКУССТВА И ИНФОГРАФИКИ В МЕТРО

В статье исследуется взаимосвязь между монументальным искусством и инфографикой в контексте пространства отечественного метро. Проводится анализ функций монументального искусства в метро и их пересечений с функциями инфографики. Исследование подчеркивает важность монументального искусства как средства повествования, которое дополняет коммуникативную функцию инфографики, что обогащает пользовательский опыт пассажиров метро и отражает исторический ландшафт России.

Ключевые слова: монументальное искусство, инфографика, метро, инфодизайн, синтез искусств

Egor V. Ermakov

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

COMMUNICATION THROUGH VISUALIZATION: THE CONNECTION BETWEEN ART AND INFOGRAPHICS IN THE SUBWAY

This article explores the connection between monumental art and infographics within the context of the Russian subway system. It analyzes the functions of monumental works of art in the metro and their interaction with the functions of infographics. The study emphasizes the significance of monumental art as a form of storytelling that enhances the communicative potential of infographics and enhances the overall experience of metro users, while also reflecting the historical heritage of Russia.

Keywords: monumental art, infographics, metro, infodesign, synthesis of arts

Каждый день миллионы пассажиров метрополитена, перемещаясь из одной точки города в другую, становятся очевидцами взаимодействия архитектуры, монументального искусства и дизайна. На первый взгляд может показаться, что это совершенно разные в своей сути виды искусства, но при более детальном изучении выясняется, что ни один из них не существует в современном пространстве метро изолированно. Данный факт подчеркивает актуальность исследования взаимодействия инфографики и монументального искусства в метрополитене. В работах таких авторов, как Д. А. Бойцов, Ю. В. Дубровский и С. Е. Смирнова, проводится анализ эстетических



Ил. 1. Эскиз станции метро «Маяковская». А. Н. Душкин, 1936 г.

и структурных аспектов синтеза искусств в пространстве метрополитена, а также его архитектурных особенностей [1, 3, 8]. В то же время исследователи инфографики, Г. А. Никулова и С. В. Остриков, уделяют большее внимание эстетическим и функциональным аспектам этой части инфодизайна вне контекста окружающей ее среды [5, 6]. Однако изучение инфографики и монументального искусства в рамках единого пространства метрополитена может показать потенциальные возможности их взаимодействия, а также потенциал их улучшения. Предметом анализа послужили мозаики и скульптурные композиции метрополитенов Москвы и Санкт-Петербурга, а также элементы их инфодизайна. Цель данной работы заключается в изучении функций инфографики и монументального искусства в контексте отечественного метрополитена, а также их роли в системе визуальных коммуникаций. Материалом для данного исследования послужили статьи отечественных исследователей монументального искусства в метрополитене, инфографики, а также иллюстрированные книги об истории пространства метро.

Исследователи монументального искусства выделяют в нем несколько ключевых функций: эстетическую, культурно-историческую, привлечение туристов, эмоциональное воздействие и идеологическую. Во-первых, оно обладает эстетической ценностью, что следует из его определения, способствует усилению выразительности архитектурного пространства [7, с. 28]. Наиболее ярко данная черта монументального искусства проявляется на станции метро «Маяковская» в Москве (ил. 1), где мозаичные панно

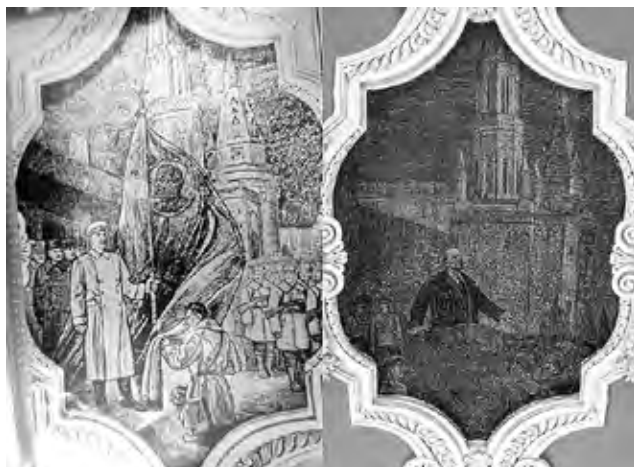


Ил. 2. Мозаика «Основание адмиралтейства», А. Быстров
(Петербургский метрополитен, станция «Адмиралтейская»)

«Сутки советского неба», созданные по эскизам А. А. Дейнеки, дополняют сложный архитектурный ансамбль пространства подземного зала авторства архитектора А. Н. Душкина [4, с. 100]. Данная функция монументального искусства отчасти перекликается с иллюстративной функцией инфографики метрополитена [5, с. 380], поскольку она также должна вписываться в архитектурную среду и быть эстетически гармоничной, согласно основным принципам инфодизайна.

Следующей функцией монументального искусства в пространстве метрополитена является отражение культуры и исторического контекста. Например, мозаика «Основание адмиралтейства в 1704 году» (ил. 2) работы А. Быстрова на станции метро «Адмиралтейская» в Санкт-Петербурге, служит напоминанием об одном из важнейших исторических моментов, связанных с основанием города [8, с. 213]. Данная функция не характерна для инфографики метрополитена, поскольку инфодизайн здесь носит более утилитарный характер, а его стандартизированные визуальные элементы не отражают культурный или исторический контекст.

Третья функция монументального искусства заключается в привлечении туристов. Синтез искусств в архитектурных ансамблях станций первой очереди петербургского метрополитена благодаря стилистическому соответствию с архитектурой города [1, с. 50], а также насыщенностью художественного оформления, делает метро культурным пространством, в котором даже проводятся экскурсии [9]. В то же время, хотя инфографика в метрополитене и помогает туристам ориентироваться в городе, что выражается в упрощенном



Ил. 3. Мозаика «Парад 1941 года» была заменена на «Выступление Ленина на Красной площади в годы гражданской войны» (Московский метрополитен, станция «Комсомольская»)

представлении географической информации, а также дублировании информации на английском языке, она не является самостоятельной точкой притяжения туристов.

Монументальное искусство оказывает эмоциональное воздействие на пассажиров, поскольку оформление каждой станции создавалось в соответствии с уникальным замыслом художников. Визуальные акценты, дополняющие архитектуру, призваны сгладить специфичную особенность подземных залов, для которых характерно отсутствие естественного света и замкнутость пространства, что может вызывать дискомфорт у пассажиров [3, с. 137]. Эмоциональное воздействие не является основной функцией инфографики в метрополитене, но грамотно выстроенная система навигационных ориентиров может способствовать уменьшению беспокойства пассажиров благодаря продуманному и понятному дизайну.

Наконец, монументальное искусство часто носит ярко выраженную идеологическую направленность, что также следует из определения [7, с. 28] и связано с планом монументальной пропаганды [7, с. 29]. В этом контексте примечательна история изменения облика станции метро «Комсомольская» в Москве, ставшей «апогеем сталинского ампира» благодаря грандиозности архитектурного и декоративного оформления [4, с. 179]. На этой станции в процессе развенчания культа личности Сталина были радикально переделаны мозаики: с них убрали изображения Сталина, местами заменив их на Ленина (ил. 3) [2]. Инфографика метрополитена свободна от идеологии, поскольку служит практическим целям, обеспечивающим функциональность, доступность и безопасность.

Таким образом, инфографика, как и монументальное искусство, существует для передачи комплексной информации посредством визуальных образов. Поскольку монументальное искусство обладает более широкой палитрой выразительных средств, оно способно оказывать более глубокое эмоциональное воздействие. С другой стороны, восприятие таких произведений искусства подразумевает понимание определенного исторического и социального контекста, что может затруднять их интерпретацию. В то же время инфографика создается в соответствии со строгой иерархией и утилитарностью образов, поскольку предназначена для быстрого восприятия в многолюдных пространствах, а также должна быть понятна вне зависимости от культурного или языкового контекста. Также инфографика свободна от идеологической окрашенности. Инфографика и монументальное искусство создают уникальную среду в метрополитене, где эмоциональное воздействие сочетается с практической пользой и заботой о пассажирах.

Литература

1. Бойцов, Д. А. Архитектура станций Санкт-Петербургского метрополитена / Д. А. Бойцов // Метро и тоннели. — 2011. — № 6. — С. 50–53.
2. Васильев, П. Уничтоженные изображения Сталина в московском метро // Прогулки по Москве: [сайт]. — URL: <http://moscowwalks.ru/2019/12/19/stalin-metro/> (дата обращения: 23.11.2024).
3. Дубровский, Ю. В. Свет как инструмент формообразования архитектуры московского метрополитена // АМІТ. — 2016. — № 4 (37). — С. 136–156.
4. Кузнецов, С. О. Скрытый урбанизм. Архитектура и дизайн Московского метро 1935–2015 / С. О. Кузнецов, А. А. Змеул, Э. М. Кагаров. — Берлин: Dom publishers, 2016. — 352 с.
5. Никулова, Г. А. Средства визуальной коммуникации — инфографика и метади-зайн / Г. А. Никулова, А. В. Подобных // ОТО. — 2010. — № 2. — С. 369–387.
6. Остриков, С. В. Проектно-художественное моделирование инфографики: теоретические основы и принципы: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.06 / С. В. Остриков; МГХПУ им. С. Г. Строганова. — Москва, 2014. — 233 с.
7. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / гл. ред. В. М. Полевой. — Москва: Сов. энциклопедия, 1986. — Книга II: М-Я. — 432 с.
8. Смирнова, С. Е. История Петербурга в архитектурно-художественном решении станций петербургского метрополитена // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — Санкт-Петербург, 2014. — № 28. — С. 211–223.
9. Экскурсии по метро Санкт-Петербурга // Tripster: [сайт]. — URL: https://experience.tripster.ru/experience/Saint_Petersburg/20172-metro/ (дата обращения: 23.11.2024).

Научный руководитель — Ольга Николаевна Судакова кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакommunikаций, член Международного союза музеев (ICOM), член Российского творческого союза работников.

УДК 738.1:355.48"1917/1922"(=161.1)

М. С. Жарких

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

Р. А. Бахтияров

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

**ОТРАЖЕНИЕ ЛОЗУНГОВ И СИМВОЛИКИ
СОВЕТСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ
В АГИТАЦИОННОМ ФАРФОРЕ 1917–1922 гг.**

В статье рассматриваются параллели между советским агитфарфором периода Гражданской войны и монументальным искусством, связанным с созданием агитационных панно в первые послереволюционные годы. На примере использования лозунгов и символики в образцах фарфора и монументального искусства выявляются черты сходства в образном решении произведений, представляющих эти виды искусства. Показано, что главным признаком, объединяющим эти работы, является усиление условности образного решения и тяготение к эмблематичности изображения, призванного оказывать непосредственное эмоциональное воздействие на зрителя.

Ключевые слова: советское, историко-революционная тематика, монументальная живопись, агитационный фарфор, агитационные панно, авангард

Margarita S. Zharkikh

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

Ruslan A. Bakhtiyarov

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

**REFLECTION OF SLOGANS AND SYMBOLS OF THE SOVIET
MONUMENTAL ART OF THE CIVIL WAR PERIOD IN
PROPAGANDA PORCELAIN OF 1917–1922S**

The article examines the parallels between the Soviet propaganda of the Civil War period and the monumental art associated with the creation of propaganda panels in the early post-revolutionary years. Using the example of the use of slogans and symbols in samples of porcelain and monumental art, similarities are revealed in the figurative solution of works representing these types of art. It is shown that the main feature that unites these works is the strengthening of

the conventionality of the figurative solution and the attraction to the emblematic image, designed to have a direct emotional impact on the viewer.

Keywords: Soviet, historical and revolutionary themes, monumental painting, propaganda porcelain, propaganda panels, avant-garde

При смене политического строя в первое десятилетие Советской власти на монументальное искусство и агитационный фарфор были возложены близкие функции, утвержденные языком фарфора идей нового общественного строя средствами, доступными каждому из этих видов искусства. Для этого оставшееся на Императорском фарфоровом заводе «белье» стали расписывать лозунгами, советской символикой, аллегорическими сюжетами, сценами борьбы и «нового быта». Именно в изделиях агитфарфора тиражировались первые эмблемы и ключевые лозунги молодого Советского государства. Вполне закономерно, что фарфор «революционный по содержанию, совершенный по форме, безупречный по техническому исполнению» стал главным союзником монументального искусства в воспитании трудового народа в тяжелейшие дни Гражданской войны.

В газете «Известия» от 7 сентября 1918 г. было опубликовано сообщение о том, что Государственный фарфоровый завод получил заказ от Совета народного хозяйства на изготовление фарфоровых сервизов, в которых «каждая вещь будет снабжена рисунками революционного характера» [2, с. 95]. Несмотря на то, что агитационная функция была возложена в первую очередь на монументальную живопись и скульптуру, в прессе сообщалось, что «изо всех видов современного русского изобразительного искусства один только Государственный фарфоровый завод сумел найти те новые пути и виды живописи, которые смогут войти в историю искусства под названием “пролетарского стиля”» [3, с. 33]. Агитационный фарфор стал подлинным символом демократизации искусства нового поколения. Согласно мнению искусствоведа С. Голлербаха, то, что раньше было доступно только элитарной публике, теперь должно было проникнуть в народные массы. Продажа предметов агитационного фарфора на международных выставках в 1920-е гг. и интерес к этому явлению позволили называть его «первым полпредом СССР за границей» и сделать агитфарфор едва ли не единственным предметом экспорта советского искусства в начале 1920-х гг.

Самые яркие образцы советского агитационного фарфора были созданы в период с 1918 до конца 1921 гг. на Государственном (бывшем Императорском) фарфоровом заводе, который перешел под опеку Народного комиссариата просвещения. Фарфорово-фаянсовые изделия агитационного характера производились также на Дулевском, Дмитровском и Тверском заводах. Однако лидером в выпуске высокохудожественного агитационного фарфора всегда оставался ГФЗ.

Благодаря таким художникам, как С. Чехонин, А. Щекатихина-Потоцкая, Р. Вильде советский агитационный фарфор достаточно быстро

смог обрести узнаваемые формы и самобытный стиль, в чем-то близкий агитационным панно этой эпохи. Это, в первую очередь, шрифтовые решения, когда лозунг становится неотъемлемой частью композиционного построения. Художники по фарфору стали использовать сочетания ярких контрастных цветов и позолоту.

В качестве примера непосредственного влияния приемов образного решения плакатов и монументальных росписей на образное решение образцов агитфарфора можно привести следующие работы: «Рабочий» (эскиз панно для праздничного оформления проспекта Володарского в Петрограде, 1918, автор — В. Козлинский); выполненный В. Лебедевым эскиз плаката «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», а также эскиз праздничного оформления Владимирской площади (автор — Я. Рудницкий). Также следует выделить блюдо З. Кобылецкой (по рисунку С. Чехонина) «Только труд и труд до кровавых мозолей даст нам окончательную победу». Здесь с лозунгом соседствует образ рабочего, который здесь также служит олицетворением всего победившего класса.

Еще одной отличительной чертой образцов советского агитфарфора, сближающей их с монументальными агитационными панно этого времени является стилизация изобразительных элементов и их предельная декоративность, что характерно, прежде всего, для манеры С. Чехонина. Метод работы этого художника, который в августе 1918 г. стал художественным руководителем Императорского фарфорового завода, Л. Андреева определяет следующим образом: «новые советские эмблемы и геральдика были увековечены Чехониным на старом императорском фарфоре в самые первые и бурные революционные годы. На старом императорском фарфоре, еще хранившем марку последних Романовых, он выводил вензель и герб новой династии — рабочих и крестьян, и делал это с убежденностью художника, шедшего навстречу Октябрьскому перевороту, с искусством большого мастера, владевшего тайнами ремесла — графика, миниатюриста, эмалиера и ювелира» [1, с. 77]. В стилистическом отношении работы Чехонина представляют собой продолжение принципов книжной графики «Мир искусства», где важная роль принадлежит соотношению шрифта и изображения с белым фоном листа бумаги или с полем тарелки. Однако в сравнении с образцами графики общества «Мир искусства» линия в начертании букв и цифр, а также в рисунке эмблем и символов новой власти получает особую экспрессивную силу. Это доказывает, что Чехонин усвоил также опыт авангарда, который придал его рисунку не только изящество, но и напряженную гибкость, созвучную духу революционной эпохи.

В 1918 г. Государственный фарфоровый завод получил первый заказ, ставший важной частью выполнения Ленинского плана монументальной пропаганды. Это изготовление бюстов «великим людям в области революции», а также «утилитарно-декоративных предметов с революционными лозунгами». Тарелки с лозунгами, расписанные С. В. Чехониным (заведующим художественной частью ГФЗ с 1918 г.) и блюдо к первой

годовщине Октябрьской революции — один из первых и при этом наиболее значительных примеров использования советской символики в агитфарфоре периода Гражданской войны.

Тип тарелки с лозунгом, расположенным в зеркале тарелки, демонстрируют изделия С. Чехонина и Р. Вильде. Тарелка С. Чехонина «Синий герб» (1918), представляющая первый советский герб (серп, молот и шестерня), отличается праздничным характером росписи при внешнем лаконизме образного решения (изображение целиком заполняет зеркало тарелки, поле оставлено свободным). Примечательно, что здесь оставлен цветочный узор, характерный для изделий ЛФЗ дореволюционного времени. Другие источники стилистического решения обнаруживают тарелки «Красная лента» (1919) и «Кубистическая с эмблемой» (1919). Согласно наблюдению Л. Андреевой, в тарелке «Красная лента» С. Чехонин органично соединяет классическую традицию и футуризм, связанный в данном случае с лучизмом М. Ларионова. Композиция тарелки «Красная лента» повторяет орденские сервизы Екатерины II, выполненные на заводе Гарднера. Прежде всего, — это роспись Александровского сервиза. Сопоставление этих работ показывает, что классический стиль чехонинских росписей имел прочную основу в декоративно-прикладном искусстве эпох, связанных с утверждением русской государственности и крупных военных побед над Турцией (1770-е гг.) и Францией (1812–1814 гг.). По этой причине можно говорить о том, что советский агитфарфор с начального этапа своего развития заимствовал мотивы из памятников отечественного искусства второй половины XVIII — начала XX вв.

В целом истоки образного решения тарелок, выполненных Чехониным, можно найти в изделиях ИФЗ и других фарфоровых производств дореволюционного времени. Здесь тарелки, блюда и вазы с геральдическими знаками получили широкое распространение, начиная со второй половины XVIII в. Ближайшим аналогом тарелки С. Чехонина «Красная лента» можно считать изделия, входящие в сервиз Александра Невского (завод Ф. Гарднера, 1779–1780). Чехонин применяет близкий использованному в этом сервизе композиционный прием: изображение ордена в зеркале тарелки и ленты, украшающей тарелку по борту. Однако цвет ленты в тарелке Чехонина иной. Он является огненно-красным. Вместо барочных складок муаровых лент мы видим резкие «выходы» кумача, который кажется особенно ярким благодаря черным теням и зелени. Новый герб с изображением серпа, молота и колоса у Чехонина уже складывается в четкий геральдический знак победившей советской власти.

В качестве примера тарелок с *соединением советской символики и цветочного орнамента* можно рассмотреть также работы Р. Вильде. Это тарелка юбилейная с изображением советских эмблем в венке из васильков, колосьев и листьев (1919), тарелка с изображением советской эмблемы и черно-желтых колосьев с листьями, тарелка с надписью «Россия 1917–1921» (1921) с изображением (в зеркале) серпа и молота с цветами.

В выполненной Р. Вильде тарелке «Юбилейная» с надписью на красном знамени «Победа трудящихся 25 Октября» (1921) новая советская символика в центре (серп и молот) складывается в предельно лаконичную композицию, увенчанную красным знаменем, в то время как борт украшен растительным орнаментом с включением изделий труда рабочих и крестьян (серп, топор и молот с шестеренкой). Другой тип росписи представляет тарелка с той же надписью: «Победа трудящихся 25 Октября» (1919), где серп и молот включены в нарядный цветочный узор, окружающий эти символы широкой полосой и иногда заполняющий поле тарелки.

Завершая рассмотрение образного решения работ Р. Вильде, следует указать на основную черту, отличающую их от работ Чехонина, у которого линии никогда не утрачивают легкости и изящества. У Вильде линии выглядят более тяжеловесными и жесткими. Буквы и эмблемы, цифры и цветы у него кажутся активными, наделенными мощной энергетикой. Благодаря этому в работах Вильде на первый план активнее выступает не чисто декоративное, как у Чехонина, а агитационное начало.

Особую группу изделий Государственного фарфорового завода составляют тарелки с революционными и агитационными надписями и лозунгами. Известно первое упоминание о выпуске таких тарелок: в газете «Искусство коммуны» 15 декабря 1918 г. Здесь сообщалось следующее: «Фарфоровый завод, находящийся ныне в ведении подотдела художественной промышленности, выпустил на рынок серию фарфоровых тарелок, на которых имеются разные агитационные и революционные надписи и цитаты». В данном случае речь идет о тарелках, выполненных С. Чехониным в 1918–1919 гг. Однако впоследствии к созданию таких тарелок подключились и другие художники. Именно Чехонину удалось создать и увековечить новые советские эмблемы, используя «белье» старого императорского фарфора, еще сохранявшего марку последних представителей династии Романовых.

В случае с тарелками, расписанными другими художниками, расположение лозунга было различным. Оно следует принципу, предложенному Чехониным (лозунг только на борту тарелки). Это тарелка с лозунгом «Кто не работает тот не ест» (авторы росписи — П. В. и Г. В. Вычегжанины, 1918). Аналогичное решение мы видим и в тарелке «Трудовая карточка с надписью “Кто работает, тот и ест”» (автор — В. Тиморев, 1920), где в центр тарелки помещена трудовая книжка. Наконец, тот же самый лозунг находит своеобразную трактовку у М. Лебедева в блюде 1920 г., в котором левая часть зеркала тарелки отведена уплощенной фигуре человека с узелком в руке, на которого надвигаются лучи звезды, наполовину срезанной правым краем тарелки.

Другой принцип, который получает развитие в начале 1920-х гг. — соединение лозунга и советской символики с заполнением поля и зеркала тарелки (М. М. Адамович. Тарелка с агитационной надписью: «Кто не работает, тот не ест» и с портретом В. И. Ленина по рисунку Н. И. Альтмана,

1922). Это же изречение используется автором в другом варианте тарелки. Здесь наряду с самим изречением, которое написано «рассыпанными» буквами, представлено в манере, в которой принято было создавать лозунги на панно в росписях, украшавших Петроград и другие города в дни революционных праздников эпохи Гражданской войны.

Достаточно большую группу составляют тарелки с лозунгами пролетарской солидарности, лозунгами готовности к продолжению гражданской войны и победы труда над капиталом. Ярким примером здесь является работа Р. Вильде: Тарелка с надписью «1917–1921. Пролетарии всех стран соединяйтесь и с цифрой 4 на зеркале» (1921). Заслуживает внимания совмещение шрифтовой части и обрамляющего в зеркале тарелки цифру «4» цветочного орнамента, для которого основанием является стилизованное изображение черной вазы, размещенной на борту тарелки. В другом варианте Вильде снимает границу между бортом и зеркалом тарелки. Лозунг обрамляет символическое обозначение солнца, разрывающего черную тучу и посылающее лучи всему миру.

В изделиях советского агитфарфора получает широкое распространение лозунг «Вся власть советам!», начертанный на условном фоне, где красные знамена как бы сливаются с небом. Здесь лозунг дополняется и как бы конкретизируется изображением идущей женщины, представленной на фоне индустриального пейзажа. В ряде изделий мы встречаем лозунги, посвященные Гражданской войне. Здесь также используется близкий рассмотренной работе Вильде тип заполнения лозунгом поля тарелки, в то время как зеркало отведено листовному узору (П. В. и Г. В. Вычегжанины, тарелка с надписью: «Да здравствует всемирная гражданская война», 1920). Близкий подход к размещению лозунга обнаруживает блюдо А. Щекатихиной-Потоцкой под названием «Социализм» (1919) с надписью: «Да здравствует интернационал!». В работе этой же художницы «5 годовщина Октябрьской революции» (1922) мы видим наполовину срезанные полем тарелки фигуры горнистов, которые заставляют вспомнить иконографию библейского сюжета Взятия Иерихона. В тарелке, посвященной этой же годовщине: «V годовщина Октябрьской революции» (1922), автор — М. Лебедева изображает сжатые в кулак пальцы, которые, кажется, готовы раздавить двуглавого орла как символ уничтоженной самодержавной царской власти. Здесь автор использует прием, широко распространенный в это время в искусстве советского агитационного плаката, где показана крупным планом рука или кулак, наносящий мощный удар по противнику (плакат В. Козлинского).

Таким образом, на примере рассмотренных образцов советского агитфарфора с использованием советской символики и геральдики удалось выявить те общие черты, которые сближали его с монументальными панно, украшавшими улицы революционных городов. Это, в первую очередь, стремление связать воедино изображение и шрифт, и, в отличие от агитационной графики этого времени, увязать его с форматом фарфорового

изделия или панно (тогда как, к примеру, в плакате логика подчинения изобразительной и шрифтовой части формату листа иная). Иначе говоря, и фарфор, и монументальные панно предполагают создание особой ритмической основы изображения, где лозунг или символ воспринимаются укрупненно, эмблематически, преимущественно без возможности сюжетного развития. Обобщение формы и монументализация образа, построенная на выявлении шрифтовой или изобразительной части, а чаще всего на их содинении, позволяла акцентировать главное в образцах столь разных видов искусства — мощный агитационный посыл, возможность утверждать идеологические постулаты в эстетически действенной форме, способной оказывать мощное эмоциональное воздействие на зрителя. Именно по этой причине фарфор как самостоятельный род декоративно-прикладного искусства только в годы гражданской войны смог взять на себя и успешно решать те задачи, которые ранее были доступны только монументальной живописи и скульптуре.

Литература

1. *Андреева, Л.* Советский фарфор. 1920–30-е годы. — Москва, 1975. — С. 77.
2. *Андреева, Л. В.* Художественный фарфор / Л. В. Андреева, И. М. Суслов // Советское декоративное искусство 1917–1945. Очерки истории. — Москва: Искусство, 1984.
3. *Охочинский, В.* Выставка фарфора Государственного завода // Среди коллекционеров. — 1921. — № 8–9.

УДК 659.148:72.012

Е. Д. Иванов

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

АУДИОРЕКЛАМА КАК ЭЛЕМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ АТМОСФЕРЫ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

В статье рассматривается влияние звуковой рекламы на восприятие городской среды и поведение потребителей. Исследуется, как музыкальные и звуковые элементы в рекламных сообщениях формируют эмоциональную связь между брендами и горожанами. Анализируются примеры успешного использования звуковой рекламы в общественных пространствах, а также ее воздействие на внимание и память потребителей, отмечаются культурные и социальные аспекты, определяющие эффективность звуковой рекламы в урбанистическом контексте.

Ключевые слова: аудиореклама, городская среда, исследование звука, город, музыка в рекламе

Evgenii D. Ivanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of industrial technologies and design

Evgeniy Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of industrial technologies and design

AUDIO ADVERTISING AS AN ELEMENT OF THE FORMATION OF THE ATMOSPHERE OF THE URBAN ENVIRONMENT

This article examines the impact of sound advertising on the perception of the urban environment and consumer behavior. The article explores how musical and sound elements in advertising messages form an emotional connection between brands and citizens. The examples of successful use of sound advertising in public spaces are analyzed, as well as its impact on the attention and memory of consumers. Special attention is paid to the cultural and social aspects that determine the effectiveness of sound advertising in an urban context.

Keywords: audio advertising, urban environment, sound research, city, music in advertising

Урбанистика как наука строится на понятии «пространства», включая в себя дизайн архитектурной среды и городское планирование, однако, расширяя сферу урбанистических изысканий, следует упомянуть про «*sound studies*», междисциплинарную область, которая акцентирует внимание на исследованиях звука.

Явление это достаточно молодое, появившееся в 1967 г., благодаря Рэймонду Шейферу, композитору, который указывал на такой феномен как «музыка города» [2]. Также им вводится понятие «*soundscape*» — звуковой ландшафт, который фиксирует звучащие элементы города, что создают его атмосферу. К примеру, на сегодняшний день существует отдельный тип видеороликов на определенных интернет-платформах [8], в которых упор авторами делается на звуковую панораму уличной жизни: шум поездов, процессы строительства, сирены, разговоры людей, наружная реклама.

Поначалу городская реклама была исключительно визуальной: баннеры, вывески, билборды, информационные табло и другие элементы. Однако с развитием технологий звуковая реклама начала занимать своё место в городской среде. Эта новая форма воздействия требует тонкого подхода, чтобы избежать переизбытка раздражающих звуковых стимулов и гармонично вписаться в повседневный шум города [3], возможно, даже став одним из элементов нового синтетического искусства городской среды.

Аудиореклама особенно важна при рассмотрении звуковых составляющих городской среды, поскольку она встречается повсеместно, влияя на восприятие окружающего ландшафта. Звук сам по себе недооценен общественностью в повседневном понимании, однако и он формирует эмоциональный фон, формируя как положительные реакции: эстетическое удовольствие, заинтересованность наружным рекламным сообщением, — так и негативное восприятие, часто из-за хаотичности звуковой среды, что проявляется в виде неврозов, стресса и бессонницы, а также агрессии.

Регулирование звука в городском пространстве затруднено из-за отсутствия правовых категорий и классификаций звуков, что приводит к ограничению шума только по громкости, без учета его содержательной природы и влияния на городскую среду.

Если мы говорим про аудиорекламу в контексте урбанистического искусства (комплексного дизайна среды), то важно обозначить ее формы и средства трансляции:

- *Уличные динамики*. На некоторых улицах устанавливают динамики, из которых периодически звучат рекламные объявления или музыкальные композиции, чтобы создать определённое настроение.

- *Транспортные хабы*. В метро, на вокзалах и в аэропортах нередко встречаются рекламные аудиосообщения, которые предлагают товары и услуги, актуальные для путешественников.

- *Уличные мероприятия и маркетинговые акции*. Компании проводят мероприятия с аудиоэлементами — музыка, рекламные джинглы

и слоганы, звучащие через временные динамики, часто привлекают внимание к новому продукту или услугам.

— *Аудиоэскейпы и аудиоинсталляции.* Эти формы используются для создания атмосферы, улучшения восприятия пространства или развлечения горожан. Например, в парках могут быть аудиоинсталляции, которые ненавязчиво сопровождают посетителей звуками природы или лёгкой музыкой.

Несмотря на многочисленные преимущества, представленные через создание атмосферы пространства и подсознательное продвижение продукта или самого бренда, внедрение аудиорекламы в городскую среду сталкивается с рядом проблем, которые могут снижать её эффективность и вызывать недовольство у жителей.

Постоянный шум негативно влияет на психическое и физическое здоровье, вызывая раздражение, усталость и снижение концентрации. И логичным действием для нейтрализации негативной реакции являются ограничения в использовании звуковой рекламы [1]. Например, в России с 2021 г. вообще был осуществлен запрет использования рекламного звукового оборудования на всех типах зданий, с исключением в виде социальной рекламы или музыкальных сообщений [7]. Хронический шум (например, шум от транспорта или промышленности) вызывает стресс, повышает уровень кортизола и ухудшает когнитивные функции, мешая концентрации, снижает продуктивность и может провоцировать раздражительность, тревогу и депрессию. Уровни шума выше 55–60 дБ особенно вредны для психоэмоционального состояния и сердечно-сосудистой системы.

Стоит обозначить противоречие между функциональной значимостью уличной звуковой рекламы, напрямую связанной с задачей рекламы в целом, а именно — привлечь внимание, — с городским шумом. Реклама использует звуки, чтобы вызывать эмоции (весёлую музыку, ритмы, голосовые лозунги), побуждая к определённым действиям (покупке, интересу, запоминанию бренда), склоняясь к частому повторению с целью закрепления определенного образа в памяти человека, но при этом вносит свою лепту в общий шумовой фон, усиливая стрессовые состояния, вместо того чтобы создавать комфортную звуковую среду [4].

Указанная проблема решается при определенных условиях. Самое важное — это продуманная интеграция в окружающую среду с учётом времени суток и особенностей архитектурной среды (например, в парках — спокойная музыка, в магазинах — ненавязчивые аудиоролики), кроме того, необходимо учитывать общую звуковую загруженность территории (обилие транспорта, расположение крупного торгового центра изначально воздействует на человека в качестве раздражителя). Реклама может быть менее навязчивой для восприятия, например, через использование приятных тонов и ритмов, а также с упором на бессловесность рекламного послания, чтобы не происходило шумовое загрязнение среды.

Тема аудиальной рекламы в городском пространстве сопряжена с объектами в виде торговых центров. В крупных точках, таких как

«Метрополис» (Москва) или «Галерея» (Санкт-Петербург), периодически звучат рекламные объявления о скидках, акциях и событиях, например: «Только сегодня! Скидки до 50% в магазине X на втором этаже» или «Приглашаем вас посетить детский мастер-класс в зоне развлечений». Такие объявления обычно повторяются через равные промежутки времени, являясь органичным и необходимым сигналом для потенциальных покупателей в качестве напоминаний о возможных действиях в среде, которая предназначена для покупок.

Кроме этого, во многих торговых центрах, например в «Авиапарке» или «Колабусе», используется фоновая музыка. Её цель — создание комфортной атмосферы: в утренние часы звучат спокойные мелодии (джаз, лаунж, фоновая музыка) для расслабления, в вечерние часы — более энергичные жанры (поп, танцевальные треки) для оживления настроения покупателей.

Торговый центр является более приспособленным местом для рекламных сообщений, поскольку в определенные часы будет звучать конкретный аудиофон, обусловленный при этом характером места (например, в зоне фудкорта звучит нейтральная музыка, помечая для людей на подсознательном уровне зону безопасности, где нет необходимости спешить приобретать товар). Или же во многих торговых центрах учитывают темпоритм посетителей магазинов: в ГУМе стараются чередовать музыкальные треки с короткими, ненавязчивыми рекламными вставками, чтобы не перегружать звуковую среду, при этом влияя на восприятие (ощущение «заплыва», при котором человек иногда из состояния покоя может погружаться в активный поиск — покупку товаров).

Использование звуковой рекламы в городской среде требует деликатного подхода, чтобы она была эффективной, но не вызывала раздражение у аудитории.

В торговых центрах в зонах отдыха, фудкортах, в самих магазинах и между ними. Это должны быть короткие рекламные объявления о скидках, акциях и новых открывшихся магазинах. Звуковая айдентика брендов, размещённая в местах выдачи товара.

Уличное пространство, представленное остановками, вокзалами, площадями, общественными зонами для отдыха, парками. Ненавязчивые звуковые эффекты или музыка на фоновой громкости для создания атмосферы (например, во время уличных ярмарок). Интерактивные звуковые установки, привлекающие внимание (например, говорящие билборды или «умные» лавочки с аудиорекламой). Локализованные аудиосообщения, звучащие из динамиков рядом с рекламируемым местом (кафе, магазины).

С учетом основных локаций, где может звучать реклама, необходимо опираться на базовые правила воспроизведения аудиорекламы. Важно учитывать громкость и тональность: в тихих местах — мягкие и ненавязчивые звуки, такая же музыка, в шумных местах — с упором на контраст, но не с целью раздражения и диссонанса, а привлечения внимания. При этом, чтобы заранее

снижать уровень агрессии от тех, кто услышит сообщение, учитывать контекст: например, вблизи магазинов сообщать о товарном ассортименте или скидках. Учитывать частотность, чтобы избежать звуковой какофонии и/или нагромождения информации, то есть создавать интервальность. Стоит учитывать технические составляющие при воспроизведении звуковой рекламы: динамики, создающие узконаправленный звуковой поток, чтобы реклама была слышна только в определённой зоне.

Аудиореклама — это не только инструмент продвижения товаров и услуг, но и важный элемент формирования атмосферы городской среды. Она влияет на эмоциональное восприятие города, помогает создавать его уникальный ритм и подчеркивать локальную идентичность. При условии грамотного использования аудиореклама может стать гармоничной частью звукового ландшафта, а совместно с монументальным искусством улучшать качество жизни горожан и поддерживать культурную уникальность городской среды.

Литература

1. *Звуковая реклама* на улицах Казани: плюсы и минусы // Инде: [сайт]. — 2019. — URL: <https://inde.io/article/22858-eto-nenormalno-ispolzovat-gromkuyu-audioreklamu-na-ulitse> (дата обращения: 18.11.2024).
2. *Звуковой ландшафт*: что такое *sound studies* и как они помогают понять город // Дзен: [сайт]. — 2021. — URL: <https://dzen.ru/a/YSfB4w4rBR6-cgIq> (дата обращения: 17.11.2024).
3. *Майорова, К. С. Urban Sound Studies: Новые горизонты городских исследований* // Городские исследования и практики. — 2017. — № 2. — С. 11–19.
4. *Наружная реклама* и урбанистика: влияние рекламы на городскую среду и архитектуру // Vc.ru: [сайт]. — 2024. — URL: <https://vc.ru/marketing/1121739-naruzhnaya-reklama-i-urbanistika-vliyanie-reklamy-na-gorodskuyu-sredu-i-arhitekturu> (дата обращения: 19.11.2024).
5. *Погонышева, И. А. Влияние шума на психофизиологические параметры и работоспособность организма человека* / И. А. Погонышева, Д. А. Погонышев, А. А. Крылова // Вестник НВГУ. — 2015. — № 1. — С. 1–7.
6. *Пытка звуком или насущная необходимость? Кому нужна уличная аудиореклама* // Аргументы и факты: [сайт]. — 2018. — URL: https://chel.aif.ru/society/pytka_zvukom_ili_nasushchnaya_neobhodimost_komu_nuzhna_ulichnaya_audioreklama (дата обращения: 18.11.2024).
7. *Российская Федерация. Законы. О рекламе: федеральный закон № 38-ФЗ: [принят Государственной Думой 13 февраля 2006 г.: одобрен Советом Федерации 3 марта 2006 г.]*. — Москва: Проспект, 2024. — Ст. 19.
8. *Open Window New York City Soundscape at Night (Midtown Manhattan City Sounds) 4k* // Nomadic Ambience: [канал на видеохостинге «YouTube»]. — 2019. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vg1mpD1BICI> (дата обращения: 18.11.2024).

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ИННОВАЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВТОРИЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Использование твёрдых бытовых отходов и выброшенных предметов в произведениях искусства, это не только является необычным и важным материалом художественной выразительности, но и позволяет художникам в своих работах визуализировать злободневные экологические проблемы.

Сложившаяся мусорная ситуация заставляет человечество искать новые способы использования ненужной одежды, мусора, вторсырья. Вторичные материалы стали ценным ресурсом, из которых можно создавать скульптуры, художественные работы или новые вещи.

Художники начали творить из бытового и промышленного мусора более 250 лет назад, с конца XVII до начала XX вв. Созидание коллажей, ассамбляжей и инсталляций, которые включали в себя найденные предметы, выброшенные или считающиеся бесполезными вещи — это одна из новых форм выражения своей художественной позиции в монументально-декоративном искусстве.

Ключевые слова: вторичные материалы, трэш-арт, джанк-арт

Olga V. Ilina

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

MONUMENTAL ART AND INNOVATIVE POSSIBILITIES OF RECYCLED MATERIALS

The use of solid household waste and discarded objects in works of art is not only an unusual and important material for artistic expression, but also allows artists to visualize topical environmental issues in their works.

The current garbage situation forces humanity to look for new ways to use unnecessary clothes, garbage, and recyclables. Recycled materials have become a valuable resource from which to create sculptures, artwork, or new items.

Artists began creating from household and industrial waste more than 250 years ago, from the end of the XVIIth to the beginning of the XXth centuries. Creating collages, assemblages and installations that include found objects, discarded or considered useless items is one of the new forms of expressing one's artistic position in monumental and decorative art.

Keywords: recycled materials, thrash art, junk art



Ил. 1а. Жорж Брак. *Nature morte Fruit Dish*. Коллаж, 62×44 см, 1912. Коллаж, 28×36 см, 1930. Музей национального искусства, Париж



Ил. 1б. Курт Швиттерс. *Man soll nicht asen mit Phrasen*. Художественный музей Санкт-Галлена

На протяжении веков художники в своих работах использовали мусор и разнообразные вторичные материалы. Старые мастера использовали старые основы и крашенины для создания других произведений или включали в скульптуры вещи, которые пора было отправлять на свалку. «Мусорное искусство зародилось в Голландии в далеком XVII веке. Тогда страна стала крупнейшим коммерческим центром Северной Европы. Вместе с торговлей голландцы активно осваивали искусство. Художники позволили мусору и отходам стать объектами творчества — они стали изображать неэстетичные бытовые вещи на своих холстах» [6]. Так на холстах живописцы начали изображать сломанные вещи, уродливые предметы домашнего обихода, разбросанный мусор на полу, как на картинах Яна Стена «Дети завтракают», «Танцующая пара». Но свою нишу в искусстве вторичное сырьё заняло только в XX в. Художники экспериментальным путём синтезировали и соединяли различные материалы, отличающиеся разнообразием фактур — создавали коллажи. Для француза Жоржа Брака это был новый способ добиться большей выразительности композиции, за счет контраста фактур различных материалов и ручной графики (ил. 1а). Курт Швиттерс создавал свои коллажи из самого настоящего мусора, собранного на улицах — сломанные и ненужные вещи, обрывки бумаги, ткани или кожи (ил. 1б). Швиттерса считают основоположником трэш-арта — искусства из мусора, которое не поддается общим правилам и стандартам.

Практически это были эксперименты с приклеиванием на поверхность картин остатков бумажных упаковок, обрезков красочных картонок или папиросных пачек, что в искусных руках Курта Швиттерса превращалось в визуальную композицию. Это направление было систематизировано и сформулировано англичанином Лоуренсом Аллоуэи в середине XX в. Он ввёл термины «трэш-арт» и «джанк-арт», которые переводятся как: «мусорное искусство» или «городское искусство из мусора». Художники направления *трэши-арта* используют старый бытовой хлам и вышедшие из употребления вещи, а *джанк-арта* — материалы, не имеющие никакой ценности: металлический лом, городские и строительные отходы [1]. Произведения этих направлений отличаются тем, что в художественном творчестве можно применять любые изобразительные материалы. В 1961 г. в Нью-Йоркском музее современного искусства (МоМА) состоялась масштабная выставка, представляющая арт-объекты из разнообразных строительных и бытовых отходов, созданные художниками из различных стран мира. Это важная веха в развитии трэш- или джанк-арта. Произведения «Мусорного искусства» по своей сути очень гибкие в исполнении для различных художественных техник — от ассамбляжей и коллажей до скульптур из металлолома. В работе можно использовать большое многообразие материалов, разнообразные техники исполнения и пластические формы самовыражения. А также с помощью арт-объектов пропагандируется рациональное потребление природных ресурсов и затрагивается экологический аспект.

В конце 1960-х гг. во Франции зародилось движение художников — *новый реализм*. Последователи движения отделяли себя от привычного фигуративного реализма и противопоставляли себя абстрактному искусству. Они художественно трансформировали выброшенные или расцененные как мусор вещи. Главным постулатом движения был метод поэтической переработки городской, промышленной и рекламной реальности. «Новый реализм» объединил кардинально разных художников, чьи работы не отличались стилистическим и жанровым единством. Но их объединяла общая философия — стремление заимствовать элементы реального мира и интегрировать их в творчество, тем самым стирая грань между напряжённой жизнью и искусством, создавая действительно новую реальность. Это и явилось объединяющим фактором для работ художников движения. Большинство произведений были созданы с 1960 по 1970 гг. Швейцарский скульптор и создатель кинетических скульптур Жан Тингели придумал интересный ход. Он собирал из всевозможного промышленного утиля эксцентричные композиции машин и механизмов, которые часто приводились в движение самой аудиторией (нужно было нажимать кнопку), и тонкая грань между фантазией и реальностью исчезала под магией движения агрегата. Удивительные механические конструкции, часто сделанные из металлолома и различного утиля, приводились в движение простейшими моторами. Он лишил повседневные вещи их обычного назначения и использовал их с провокационным акцентом в духе дадаизма, конструктивизма и кинетического искусства.



Ил. 2а. Жан Тэнгли. Машина, которая бьет бутылки. Промышленный утиль, 1967



Ил. 2б. Жан Тэнгли. Сузуки (Хиросима). Промышленный утиль, 1963

В 1960 г. Жан Тэнгли сконструировал механическую структуру высотой 23 м и длиной 27 м, построенную из различных старых вещей: восьмидесяти велосипедных колес, деталей двигателя, пианино и множества труб. В течение 28 минут перед аудиторией этот гигантский агрегат, состоящий из старых деталей и бытового мусора, напоминал о неизбежном устаревании модных товаров и, воспринимался, как пародия на потребительский образ жизни общества [2]. Символом перепроизводства и нестандартной утилизации отходов стала машина, которая бьет бутылки, созданная Жаном Тэнгли в 1967 г. (ил. 2а). Другая подобная машина — Сузуки (Хиросима) была создана Тэнгли в 1963 году (ил. 2б).



Ил. 3. Саяки Ганц (Sayaka Ganz). Скульптурная инсталляция «Появление», 2013. Художественный музей мусора «МУ МУ»

Создание арт-объектов, из мусора, вторичных, переработанных материалов промышленного утиля — это не просто дань моде или попытка прославиться. Это отражение экологических проблем окружающей среды через творчество художников, скульпторов, дизайнеров.

Скульптурные инсталляции художницы Саяки Ганц сделаны из сломанных пластмассовых вешалок, погнутых вилок и ложек. Показаны эмоциональные оттенки образа, ускользающая красота и будто прерванное движение (ил. 3).

Российские деятели искусства нашли свою нишу в этом направлении и активно включились в процесс созидания. В городах появились произведения «мусорного искусства», например, скульптура слона в Архангельске. Это огромная фигура высотой около 8 м, сделанная из металлического утиля и старых пластиковых бутылок. Всё чаще открываются музеи и выставки «Трэш-арта». Этот тренд распространился в разных уголках России, где также активно поддерживают идею заботы об окружающей среде. В 2015 г. в Обнинске на территории бизнес-парка «Грачи» появился необычный музей «МУМУ» с экспонатами, созданными из отходов и старых ненужных вещей. В музее посетители могут увидеть не только интересные работы, но и включиться в утилизацию мусора на аттракционе «Стабилизатор эмоций».

На современном этапе в своих произведениях в стиле трэш-арт художники закладывают экологический подтекст и дают зрителю осмыслить себя

в окружающей среде, задуматься о колоссальном количестве производимого человеком мусора и о том, как его можно рационально использовать. На передвижной выставке — инсталляции «Русский лес» экспонируются арт-объекты в виде животных, созданных из металлолома, оргтехники, пластиковых крышек и бутылок. В конструкциях каркасов используются и наглядно просматриваются бионические принципы творческого формирования процесса создания произведений. «Дизайнеры, работающие в стиле био-тек стремятся сделать разрабатываемые объекты автономной самообеспечивающей системой, органично интегрированной в природный ландшафт, с использованием принципов светового дизайна» [3, с. 101].

«В последнее время бионический метод проектирования набирает все большую популярность, так как по многолетним исследованиям и созданным дизайн-проектам любое изделие, созданное с применением этого метода, сочетает в себе следующие качества: гибкость; прочность; возможность перемещения центра тяжести и транспортирования» [4, с. 112]. Переработка вторичных материалов даёт колоссальные возможности для промышленных дизайнеров в сотрудничестве с монументалистами. Для дизайнеров тема отходов представляет огромное исследовательское — проектное поле деятельности. «От масштабных проектов по утилизации мусора до разработок пиктограмм и логотипов, выполняющих самую сложную задачу — информировать о правилах пользования системой» [5, с. 356]. Загрязнение окружающей среды разными видами мусора распространено повсеместно. Он стал и материалом, и сюжетом, и образительным языком, и даже движущей силой современного искусства. Постепенно в «мусорном искусстве» сформировались свои особенности — это использование множества техник и форм исполнения, а также постоянный круговорот: создание из «мусора» скульптур или коллажей, потом их утилизация, вторичная переработка и создание новых произведений.

Литература

1. Аксёнова, А. История искусств. Просто о важном: стили, направления и течения. — Москва: Бомбора, 2020. — 320 с.
2. Бертолина, Д. Течения в искусстве: от импрессионизма до наших дней. — Москва: Омега, 2012. — 384 с.
3. Ильина, О. В. Стиль био-тек и светодизайн // Актуальные проблемы современного дизайн-пространства: сб. науч. тр. — 2020. — С. 101–104.
4. Ильина, О. В. Бионика в современном дизайн проектировании // XXIV Междунар. Биос-Форум. Книга 1: сб. мат-лов. — Санкт-Петербург, 2019. — С. 107–112.
5. Ильина, О. В. Исследования утилизации мусора в проектах экологического промышленного дизайна // XXVIII Междунар. Биос-форум: сб. мат-лов. — Санкт-Петербург, 2023. — С. 353–358.
6. *Мусор вдохновляет на шедевры*: арт-объекты из отходов // Экология России: [сайт]. — URL: <https://ecologyofrussia.ru/musor-vдохновляет-na-shedevry-interesnye-art-obekty-iz-otkhodov/> (дата обращения: 09.11.2024).

УДК 747.012:75.052:7.048:398:725.711:745/749 (=161.1)

Е. Г. Иноземцева

Москва, Россия

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

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ИНТЕРЬЕРАХ РЕСТОРАНОВ КАК СРЕДСТВО ПОИСКА САМОИДЕНТИЧНОСТИ РУССКОГО ДИЗАЙНА

В статье представлен краткий обзор и историческая справка о применении монументального искусства в интерьерах общественного питания. Приводятся примеры агитационных росписей советской эпохи и современного оформления обеденных залов ресторанов сети «Теремок» в Москве и ресторана «Рерих» в Горно-Алтайске. Анализируется преемственность с народными лубочными сюжетами и советскими лозунгами. Делается вывод о влиянии монументального искусства на восприятие идей самоидентичности русского стиля, усвоение агитации и повышение туристической привлекательности.

Ключевые слова: интерьеры ресторанов, наглядная агитация, лубок, современное искусство

Helen G. Inozemtseva

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

MONUMENTAL ART IN RESTAURANT INTERIORS AS A MEANS OF SEARCHING FOR THE IDENTITY OF RUSSIAN DESIGN

The article provides a brief overview and historical context of the use of monumental art in public catering interiors. It focuses on examples of propaganda murals from the Soviet era and the modern design of dining halls in the «Teremok» chain of restaurants in Moscow and the «Roerich» restaurant in Gorno-Altai. The author analyzes the connection between these murals and popular art from the Soviet era, as well as the slogans used in them. The article concludes that monumental art plays a significant role in shaping the ideas of national identity in the Russian style. It helps people understand and accept propaganda messages and enhances the tourist appeal of cities.

Keywords: restaurant interiors, visual agitation, splint, modern art

Устоявшееся выражение «Хлеба и зрелищ» с древнейших времён характеризует взаимоотношение монументальной живописи и интерьеров для принятия пищи. Их синтез прослеживается ещё с наскальных росписей

пещер. Сидя у костра и вкушая добытую с огромным трудом еду, древние люди могли созерцать, ранее нанесённые на стены пещеры, сцены успешной охоты, что придавало им надежду и на дальнейшую удачу в ней. В Древней Греции и Древнем Риме стены залов для трапез (триклиний) украшали росписями с мифологическими сюжетами. Например, изящный фриз с состязанием амуров на колесницах в Доме Ветиев. Или фрески с сюжетами о Дедале и Икаре, и о Персее и Андромеде, украшающие триклиний в Доме жреца Амандуса в Помпеях. Позже, стены и потолки трапезных монастырей и королевских дворцов тоже расписывались для насыщения не только пищей земной, но и духовной. Поэтому историческое развитие монументального искусства в интерьерах совместного потребления пищи характеризуется длительным и многообразным процессом. Люди декорировали свои жилища и общественные пространства с целью выражения культурных, традиционных и ценностных аспектов. В различные исторические эпохи и в различных странах использовались разнообразные формы монументального искусства, включая фрески, мозаики, скульптуры и витражи.

В период советской идеологии монументальное искусство играло ключевую роль в пропаганде коммунистических идеалов. Росписи и агитационные плакаты, размещённые в общественных местах, таких как производственные или школьные столовые, служили средством распространения идеологических посланий и прославления достижений Советского Союза. Эти произведения искусства не только украшали интерьеры, но и оказывали значительное идеологическое воздействие на посетителей. Все помнят лозунг: «Кто не работает — тот не ест». Его можно было встретить повсеместно в любой заводской столовой. Он часто сопровождался изображением тружеников: рабочих и колхозников, занятых трудовой деятельностью на благо страны. А розовощёкий малыш перед умывальником и фраза: «Я себе перед едой руки вымою водой», приучала школьников к примитивной и такой необходимой гигиене, и ответственному отношению к еде.

Взаимосвязь лозунга и агитационных изображений очень характерна для советского искусства, при этом не только для монументального, но и декоративно-прикладного. Вспомним агитационный фарфор и агиттекстиль 1920–1930-х гг., где сливаются в единое целое аббревиатуры, лозунги, памятные даты и изображения серпов, молотов, шестерёнок, тракторов. Во многом эти орнаменты несли в себе такую же смысловую, философскую и агитационную нагрузку, как и лубочные печатные листы в XVIII–XIX вв. для малограмотных крестьян. Ими также украшались интерьеры изб, в качестве просветительской «литературы». В этом чувствуется преемственность культурного кода, трансформировавшегося в декоративно-прикладном и монументальном искусстве. Переработка понятных маркеров на новый лад с новыми смыслами в другой действительности.

В каждом новом времени происходит переосмысление опыта прошлых поколений. Так в эпоху историзма, когда формировался стиль «а-ля рус», художники опирались на примеры декоративного и монументального

искусства из XVI и XVII вв. рождая на свет современные им формы с ярким национальным колоритом. Ярким примером являются костюмы и декорации к операм и балетам Дягилевских сезонов. Леон Бакст и Константин Коровин мастерски перерабатывали формы и орнаменты времён царя Алексея Михайловича в контексте эпохи Модерн. Михаил Врубель и Иван Билибин искали своё вдохновение в тех же исторических рамках, опираясь на народное творчество, приближая высокое искусство к пониманию простых русских людей.

Художники ВХУТЕМАСа, изобретая новые формы и сюжеты уже в постреволюционной действительности, невольно повторяли или даже апеллировали к народному искусству дореволюционной эпохи. Это рождало свой самобытный дизайн, пропитанный «русским духом». Этот национальный код ни с чем не спутаешь. Он узнаётся на генетическом уровне и воспринимается как естественный народный идущий из глубины веков. Так литературный герой Снегурочка кажется, что живёт в фольклоре уже множество веков. А фрагмент оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина «Улетай на крыльях ветра» тиражируется как аутентичное древнерусское звучание.

Нынешний поиск самобытности русского стиля в современном дизайне так же опирается на образы народных сюжетов, орнаментов, форм, невольно заимствуя весь тот пласт культурных наслоений, что был создан до сегодняшнего момента. Художники и дизайнеры пытаются найти компромиссные решения в формах, цветах, графике. Возврат интереса к русскому стилю способствует поднятию уровня патриотизма в обществе отечественных потребителей и производителей, а также увеличению интереса туристов к нашей стране. Когда есть что-то, что отличает дизайн одной страны от другой, люди с большим азартом приезжают в это место для получения новых впечатлений.

Монументальное искусство в интерьерах особенно подходит для реализации русского стиля. Оформление стен посредством дизайнерских приёмов обезличивает интерьер, делает его интернациональным, глобализированным. И только художественный подход, монументальное и декоративно-прикладное искусство способно вытащить на поверхность национальный колорит.

В последние десятилетия в России отмечается возрождение интереса к внедрению местного характера дизайна в интерьерах предприятий общественного питания. Примером такого подхода являются рестораны сети «Теремок», где современные дизайнеры и художники успешно интегрируют этот подход для создания уникальной атмосферы и повышения туристической привлекательности заведений.

Сеть «Теремок» была основана в 1998 г. Первоначально она представляла собой заведения быстрого питания, предлагающие альтернативу американским ресторанам *McDonald's*, где вместо бургеров и кока-колы были представлены традиционные русские блюда, такие как блины с начинкой и квас.

Первоначально заведения «Теремок» располагались в минималистичных кухнях с прилавками в фуд-кортах крупных торговых центров. Собственных залов у сети не было. Со временем начали открываться кафе с собственными залами также в крупных гипермаркетах. На данный момент сеть насчитывает 174 заведения, из которых 58 представляют собой рестораны с залом, а 116 — ресторанные дворiki. В последнее время «Теремок» сформировал свой уникальный фирменный стиль в интерьере.

Заходя в «Теремок», посетитель с порога слышит обращение: «Добрый день судари и сударыни!», видит в разнообразных предметах интерьера силуэты матрёшек. Эта форма простая и лаконичная уже прочно ассоциируется с русской культурой и стала неким национальным кодом как шапка ушанка и балалайка. Руководство сети всячески поддерживает русский стиль в дизайне.

Уже традиционно «Теремок» становится партнёром выставки «Трын*Трава. Современный русский стиль», поощряя и поддерживая отечественных художников и дизайнеров, которые заняты поиском самоидентичности и переосмысления традиций в духе актуальных тенденций.

Один из примечательных аспектов современного оформления ресторанов «Теремок» монументальными росписями заключается в использовании элементов, отсылающих к народным лубочным сюжетам и агитационным лозунгам советского периода. Эти элементы придают интерьерам особую атмосферу и способствуют их узнаваемости. Например, в ресторане на улице Чертановская в Москве одна из стен расписана в 2022 г. художницей Светой Когут (ил. 1).

Роспись представляет собой графическое изображение древа жизни в традициях лубочной графики, включающее в себя и рекламно-агитационные лозунги вроде тех, что встречались в советских столовых: «Внимание!



Ил. 1. Роспись стены в ресторане «Теремок» на Чертановской улице в Москве

Внимание, полезное питание!» или «Попробовал наш квас, возьми ещё раз!». Напрямую отсылает к советскому плакату с рекламой крабов «Чатка»: «Всем давно пора понять бы, как вкусны и нежны крабы!».

В графической манере росписи чувствуется влияние различных народных орнаментов и декоративно-прикладных росписей, которые, кажется, уже видели и в деревенских избах, и в этнографических музеях. Эти образы собирательные пришедшие из разных уголков нашей необъятной страны. Здесь и отсыл к Мезенской росписи, и к Каргапольской и Дымковской игрушке, и к мордовскому и чувашскому орнаментам. Угадываются мотивы якутских орнаментов.

Центральный мотив — «Древо жизни». В него вплетаются солярные знаки, изображения солнца и луны; гнездо с птенцами, как символ семьи, дома и домашнего очага. К нему летят птицы-рыбы с дарами-кренделями, кормить своих птенцов. На дереве восседают птицы Алконост и Гамаюн, а также и простые птички синички и куропатки. Древо цветёт и плодоносит. Под деревом ходит кот, не иначе как «учёный». Кошка играет на балалайке, сидя верхом на курице. Камни у корней дерева напоминают горки с иконописных образов. По краям картины пастушки, почему-то отдалённо напоминающие индейцев майя, играют на дудочках и пасут домашний скот.

Пусть сама роспись сделана белым маркером на глубоко-оливковом фоне, она отлично держит интерьер обеденного зала. Создаёт уютную атмосферу, хорошо сочетается с общей концепцией интерьеров «Теремков», построенной на непрямом ассоциативном подражании русскому народному творчеству. Роспись, как и интерьеры является собирательным образом, отражающим ожидания посетителей от русского стиля. Хотя мы и обнаруживаем в интерьере фирменные силуэты матрёшек в светильниках или стойках, прямых цитат про медведей с балалайками здесь нет.

В «Теремке» на улице Мастеркова обеденный зал украшает роспись с орнаментированными силуэтами матрёшек. Эти силуэты видны и в абажурах люстр. В «Теремке» на Абельмановской улице стену украшает роспись с мотивами русских вышивок с петухами, бабами и деревьями. В «Теремке» на Новослободской улице большая стена оформлена росписью, напоминающей старую газету с рекламными объявлениями. Здесь в печатной манере угадываются лозунги советской эпохи. В крошечном «Теремке» на Брестской улице в качестве основного мотива для росписи взяты изображения карельских рун, дополненные орнаментами.

В обеденном зале ресторана на улице Народного Ополчения сразу несколько архитектурных элементов: стена и пилоны оформлены раскладкой из деревянных реек, а внутри ячеек изображены в той же графической манере натюрморты с крынками, самоварами, ложками, поварёшками, кошками и птицами. Посетители не только соприкасаются с национальной кухней, но и получают впечатление от уютного и интересного интерьера, наполненного национальным колоритом. Так как таких мест достаточно много по всей Москве, москвичи и гости столицы могут посетить одно из них.

Монументальное искусство в интерьерах ресторанов «Теремок» способствует более глубокому пониманию и прочувствованию русской культуры и традиций. Оно также способствует формированию чувства самоидентичности и гордости за свою страну. Агитационные элементы, в свою очередь, напоминают о преемственности современного дизайна культуре недавнего прошлого, что способствует повышению уровня туристической привлекательности. Важно, что все интерьеры и монументальные росписи только намекают, а не напрямую цитируют народный стиль.

Хотелось бы упомянуть и другой ресторан, интерьеры и современное монументальное искусство которого создают образ, наполненный смыслами, не копируя и цитируя тематику, а намекая и ассоциируя. Этот ресторан открыл свои двери для гостей 20 апреля 2024 г. в центре Горно-Алтайска, носит название «Рерих». Концепция этого ресторана — художественное переосмысление творческого наследия великого художника, путешественника, мецената, сценографа, учёного и теоретика изобразительного искусства Николая Рериха. Молодые современные художники отдают дань мастеру, фантазируя на темы поднятые в трудах мастера. Они апеллируют его картинам, создавая свои неповторимые арт-объекты.

Идеологом, автором интерьеров и части арт-объектов стала Вера Занегина, художник, дизайнер, член Московского союза художников, Ассоциации художников декоративного искусства, Союза дизайнеров Москвы, Творческого союза художников России. Пространство ресторана насыщено художественными произведениями разных авторов, которые Вера объединила в цельный смысловой узел. Она попыталась создать атмосферу творческого диалога между культурой и природой, непосредственно связанных с Алтаем. Неожиданные арт-объекты встречают посетителя повсюду, во всех точках ресторана «Рерих».

При разработке концепции внутреннего пространства интерьера Вера предложила использовать скульптуру «Белуха» в качестве отправной точки и основного визуального акцента. Это керамическое произведение, выполненное из шамота и ангобов в уникальной технике плетения из глины, создано художником-керамистом Натальей Макаровой из Самары. Скульптура, словно приветствуя посетителей, представляет собой мощное и монументальное произведение, но в то же время, излучающее тепло и обаяние, присущие тщательному ручному труду.

Источником вдохновения для создания скульптуры послужило исследование философских трудов семьи Рерихов, а также творчества Николая Константиновича Рериха. Особую значимость в этом контексте имеет его картина «Матерь Мира», созданная в 1924 г. и символизирующая мироздание, предвещающее наступление новой эпохи света и добра, где культура и искусство будут процветать. Кроме того, автор черпала вдохновение из природы Алтая, включая его визитную карточку — гору Белуху и мистические стелы в Каракульской долине.



Ил. 2. Барная стойка и зона раздачи в ресторане «Рерих» в Горно-Алтайске

Алтайцы верят, что уважительное обращение к духам священных камней Алтая может принести помощь. В связи с этим вокруг скульптуры, «встречающей» гостей, расположены настоящие камни, собранные местной жительницей вдоль берега реки Катунь.

Согласно принципам фэн-шуй, текущая вода символизирует течение жизни, и её расположение может значительно влиять на энергетику пространства. В связи с этим ресторатор Евгений Сологуб решил создать источник воды напротив входа. В результате в небольшом бассейне под скульптурой среди камней течёт вода. Таким образом, две идеи успешно объединились в буквальном смысле, создав уникальный арт-объект.

Барная стойка ресторана оформлена сразу двумя арт-объектами: витражом «Берега бирюзовой Катунь» авторства Юлии Мерзлякиной и скульптурным подстолем «Скала» Антона Супонина (ил. 2).

Дизайнер Вера Занеги́на задумала центральное пространство над столом раздачи сделать из стекла, имитирующего бирюзу Катунь. Чтобы каждый, кто побывает в Горно-Алтайске, независимо от времени года, мог насладиться видом бирюзовой Катунь. Ведь увидеть воды Катунь бирюзовыми можно только ближе к осени, когда цвет воды становится таким из-за зеленокаменной формации песчаников в верхнем и среднем течениях реки, которые там оседают, а вода становится более прозрачной.

Автор мастерски передал атмосферу горного потока, окружённого лесистыми горами и голубым небом. Его солнечная и загадочная композиция состоит из фрагментов и кусков стекла различной формы, не представляя собой конкретное изображение, а скорее намекая на алтайский пейзаж. Вдохновение художника черпается из стихии воды, и с помощью своего

таланта и мастерства он создаёт произведение, в котором подчиняет стихии огня и стекла, формируя изысканные текстуры и поверхности.

Витражная композиция поддерживается монолитным основанием барной стойки, являющейся арт-объектом «Скала». Художник Антон Супонин, талантливый мастер декора интерьеров, специализирующийся на керамике, бетоне и гипсе, создал этот арт-объект специально для ресторана «Рерих». Визуально он напоминает скальные образования, как будто перенесённые с картин Николая Рериха.

Алтай ассоциируется с заснеженными вершинами, обрывистыми скалами, живописными горами и камнями удивительной красоты. Для тех, кто хоть раз побывал в этих местах, любовь к ним возникает с первого взгляда. В творчестве Николая Рериха горы также занимают центральное место. Поэтому при разработке дизайна ресторана «Рерих» дизайнер Вера Занегина решила воплотить идею визитной карточки Горного Алтая — скалистой плоскости — в основании барной стойки и зоны раздачи. Плоскость стола, за которой расположены бар и кухня, словно вырезанная в скале, создаёт ощущение естественности форм и гармонии с природой.

Вдохновляясь историями путешествий Рериха и опираясь на свой многолетний опыт каякинга и рафтинга, художник Антон создал высококачественную имитацию природной формы. Цвет седой скалы, мягкий, с серебристыми переливами, дополнен подсветкой, что придаёт фактуре загадочность, напоминающую пещеру.

В интерьере ресторана присутствует ещё один арт-объект — плафон «Гора», созданный Верой Занегиной. Силуэт плафона выбран автором не случайно и напоминает форму знаменитой шапочки с портрета Николая Рериха. Эта шапочка практически идентична силуэту горы «Острая», если смотреть на неё с Манжерока в сторону противоположного берега реки Катунь.

Лесистая местность горы передана с помощью плотно сотканых гибких прутьев берёз, а участки поверхности, покрытые глиноподобной целлюлозой, имитируют скалистые склоны и каменистые кручи. Уникальная авторская технология использования материалов, экологическая составляющая, исторический контекст и креативная идея воплощения художественной формы гармонично сочетаются в этом арт-объекте, который занимает центральное место в зале ресторана. Этот плафон служит символом Алтая и одновременно указывает на незримое присутствие духа Николая Рериха, его покровительство художникам и талантливым творческим людям, что является основной идеей произведения.

Гобелен «Восходящее солнце Алтая» украшает центральную стену ресторана. Автором данного произведения является дизайнер Вера Занегина. Для создания гобелена использовались тысячи сухих растений, собранных вручную членами семьи художницы. Едва уловимый благоухающий аромат гобелена тонко наполняет пространство зала, придавая ему природные оттенки. В композиции гобелена луговые растения переплетаются, образуя в центре обелиск солнца, поднимающийся из речного тумана, а по краям — сопки



Ил. 3. Обеденный зал ресторана «Рерих» в Горно-Алтайске

и холмы с разнообразной растительностью и перекатами реки Катунь. Этот уникальный арт-объект из авторской серии «Живой гобелен» был специально соткан для ресторана «Рерих» и символизирует богатство растительного мира Алтая, а также красоту и уникальность местной природы, которые всегда привлекали художников и путешественников.

Третий объект «сотканный» Верой — парящая конструкция «Путь». Это мобиль, конструкция причудливой формы из веток, свисающий с потолка в специальной нише, подсвеченный так, чтобы отбрасывать на её стены причудливые тени, напоминающие алтайские орнаменты, как бы перемешанные в хаотичном пучке замысловатых форм (ил. 3).

Николай Рерих выступал за охрану национальных культурных ценностей, подчёркивая значимость их сохранения и развития. Творческий путь художника был полон испытаний и трудностей, но в то же время он был увлекательным и неповторимым. География его путешествий представляет собой сложное переплетение маршрутов, мыслей, разговоров, судеб и обстоятельств. Духовные искания и путешествия художника, во время которых он преодолел сотни километров в поисках Шамбалы, познавая самого себя, жизнь и природу, нашли метафорическое отражение в произведении «Путь».

Организаторы и художники, участвовавшие в создании ресторана «Рерих», не ставили перед собой цель воспроизвести художественное оформление в стиле великого мастера. Их задачей было привлечь внимание к его творчеству, судьбе, идеям и высказываниям, пробудить интерес через тонкие аллюзии и ассоциации с работами и философскими концепциями

Николая Рериха. Все элементы оформления направлены на то, чтобы мысленно перенести гостей ресторана из современной городской среды в далёкие и древние, суровые и мистические места Горного Алтая, изображённые на картинах выдающегося художника, Николая Рериха.

В целом, не создаётся впечатления, что посетитель находится внутри художественного произведения, а лишь получает намёки на те места, которые посещал художник и которые служили для него источником вдохновения. Посещение данного ресторана может вызвать у туриста желание самостоятельно посетить места, связанные с экспедициями Рериха, либо составить маршрут к музеям изобразительного искусства с целью ознакомления с работами мастера.

Монументальное искусство, используемое в интерьерах предприятий общественного питания, представляет собой значимый компонент, который не только формирует уникальную атмосферу, но и транслирует определённые идеи и ценности, а они в таких местах усваиваются лучше, чем в других пространствах. Информация, увиденная сытым человеком, всегда будет восприниматься в позитивном ракурсе. В контексте ресторанов сети «Теремок» данное искусство способствует развитию чувства самоидентификации и гордости за свою страну, а в ресторане «Рерих» стимулирует интерес к изучению истории и географии Горного Алтая, а также к творчеству выдающегося русского художника, возможно, пробуждая интерес и к современным художникам. Кроме того, оно способствует повышению туристической привлекательности городов, что благоприятно влияет на экономическое развитие страны. В последние годы развитие внутреннего туризма является одним из приоритетных направлений государственной политики, направленным на повышение уровня патриотизма среди жителей нашей обширной страны и укрепление единства народов России.

Литература

1. *Голубева, О. Л.* Строгановская школа композиции / О. Л. Голубева, Н. К. Соловьёв, А. Н. Лаврентьев. — Москва: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2005. — 62 п. л.
2. *Капричечи, А.* Помпеи. Путешествие в далёкое прошлое / Альберто К. Капричечи. — Флоренция: Иль Туризм, 1997. — 127 с.
3. *Соловьёв, Н. К.* Всеобщая история интерьера / Н. К. Соловьёв, М. Т. Майстровская, В. С. Турчин. — Москва: ЭКСМО, 2013. — 784 с.

СВЕЯЩИЕСЯ АРТ-ОБЪЕКТЫ И ИНСТАЛЛЯЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕКСТИЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Искусство текстильной инсталляции возникло в середине XX в. В процессе развития данного направления художники обратили внимание на возможности светящихся тканей, оптических волокон. В таких работах свет стал играть важную роль в воздействии на зрителя. Светящиеся текстильные произведения существуют в двух видах — как пространственные инсталляции и как арт-объекты. В них современные художники соединяют традиционные технологии ткачества, плетения с достижениями научно-технического прогресса.

Ключевые слова: искусство текстиля, арт-объект, инсталляция, традиционные технологии, инновационные технологии, оптоволоконный текстиль

Elena A. Karpova

Moscow, Russia

Moscow State Institute of Culture

LUMINOUS ART OBJECTS AND INSTALLATIONS IN CONTEMPORARY TEXTILE ART

Textile installation art emerged in the mid-twentieth century. In the process of developing this direction, artists paid attention to the possibilities of luminous fabrics and optical fibers. In such works, light began to play an important role in influencing the viewer. Luminous textile works exist in two forms — as spatial installations and as art objects. In them, modern artists combine traditional weaving and weaving technologies with the achievements of scientific and technological progress.

Keywords: textile art, art object, installation, traditional technologies, innovative technologies, fiber optic textiles

Современный текстиль достаточно многообразен и соединяет в себе традиционные и новейшие технологии. Художники находят новые способы продемонстрировать свое мастерство, показать нетривиальный подход к данному виду искусства, которое давно раздвинуло рамки чистой декоративности, вступило в синтез с дизайном и научными достижениями. Одним из его проявлений на сегодняшний день является искусство инсталляции, которое может существовать как в форме арт-объектов, так и в виде пространственной текстильной среды.

Первоначально понятие «инсталляции» означало комбинацию предметов в пространстве, например, развеску и расстановку экспонатов в выставочном пространстве. Соответственно сам процесс демонстрации произведений стал называться «инсталляцией искусства». Термин вошел в употребление в 1960-е гг. в западных журнальных публикациях. Существовала некоторая путаница между двумя формулировками: «инсталляцией искусства», то есть демонстрацией объектов и собственно «искусством инсталляции», когда художник создает объект или группу объектов, которые определенным образом воздействуют на зрителя. Клер Бишоп, искусствовед и критик современного искусства, отмечает, что в «искусстве инсталляции» зритель становится его непосредственным участником, восприятие художественного объекта происходит через его физические ощущения. Теоретическим осмыслением сущности данного процесса начали заниматься американские художники и критики, опираясь на труды французского философа Мориса Мерло-Понти (1908–1961). В книге «Феноменология восприятия» (1945) он утверждал, что субъект и объект — это взаимосвязанные сущности. Мерло-Понти писал о том, что «вещь никогда не может быть отделена от того, кто ее воспринимает, она никогда не может быть абсолютно вещью в себе, поскольку ... она полагает себя конечной точкой нашего взгляда или пределом того сенсорного исследования, которое облекает ее человечесностью» [1]. По словам философа, восприятие опирается не только на одно видение, оно вовлекает в этот процесс и другие органы чувств, всю телесную оболочку, то есть взаимоотношения человека и окружающего мира неотделимы друг от друга [1].

Середина XX в. ознаменовалась выходом искусства текстиля за рамки традиционного. Согласно исследованию Савицкой В., вторая «весна шпалеры» или «пластический взрыв» стал одним из мощных толчков для экспериментов с текстилем и его формообразованием. В Западной Европе и США это явление распространилось в конце 1950-х и 1960-е гг., в Японии — в 1970-е. В данный период возникла «новая таписсерия» — искусство волокна, с размытыми границами между направлениями, жанрами, технологиями, с новым подходом к зрительскому восприятию и к проявлению видения художника. Большую роль в становлении «новой таписсерии» сыграли международные выставки и симпозиумы, например, биеннале таписсерии в Лозанне, проходившие с 1962 г. Художники обменивались идеями и результатами своих исследований возможностей искусства волокна [5, с. 34]. На первом этапе в этом искусстве преобладало авторское высказывание в уникальном рукотворном виде. В дальнейшем чистая рукотворность сменилась стремлением использовать в создании работ научно-технические достижения: компьютерные технологии, без которых невозможно проектировать масштабные работы, самые современные материалы.

В СССР в 1960–1970-х гг. монументальный текстиль в архитектурном пространстве был на подъеме, но оставался в основном в плоскостных формах, хотя отдельные художники в творческих работах и при оформлении

текстилем общественных пространств, создавали подобие текстильных инсталляций или текстильных сред. Латвийский художник по гобелену Эдит Вигнере свою объемно-пространственную композицию «Морское дно» (1972) для интерьера кафе гостиницы «Даугава» в г. Рига решает как текстильную среду. Подвесная конструкция из шести тканых треугольников и полукруглый гобелен на одной из стен образуют стилизованное водное пространство с характерной флорой и фауной. В восприятии композиции большую роль играет освещение: интерьер, по замыслу автора, должен был быть погружен в полумрак, а лампы направлены на потолок, на тканые детали, чтобы усилить ассоциацию с подводным миром [6, с. 56].

Художественно-образное воздействие света на зрителя стало отдельной темой в творчестве многих мастеров текстиля. Истоки сценографических приемов использования света в инсталляциях следует искать в истории праздничных фейерверков, в эволюции уличного освещения и светящейся городской рекламы.

Однако и в самом начале развития искусства инсталляции и в настоящее время отдельные авторы, которые создают произведения для экстерьера и интерьера, используют свойства естественного освещения или внешнюю искусственную подсветку своих работ в сочетании с цветом нитей и материалов, из которых они были выполнены. Художник Гэбриэл Дав (США, штат Техас), чьи работы довольно широко известны, свои инсталляции размещает в интерьерах. Они достаточно однотипны, различаются лишь размерами, расположением в пространстве и представляют собой натянутые под разными углами цветные нити. Цветосветовые переливы как подобие рукотворной радуги образуются под воздействием лучей солнечного света, которые попадают в помещение.

В некоторых выставочных работах встречается применение синтетических блестящих и светоотражающих материалов. Художник *SpY* (Испания) представил впечатляющую кинетическую инсталляцию «Одеяла» («Blankets») в *Times Art Museum* (Чинду, Сичуань, Китай). Масштабная композиция состоит из десятков аварийных металлизированных одеял, подвешенных над головами зрителей под потолком. Волнообразное покачивание, обзор с разных точек позволяет видеть их золотые и серебряные стороны. Динамика движения не только усиливает блеск материала, но и создает шелестящий звук, напоминающий шум океанских волн. Для достижения выразительности художник, по его словам, «задействовал четыре фундаментальных элемента: материал, аудиторию, движение и время» [4].

Стремление тем или иным способом дестабилизировать, шокировать зрителя стало темой многих инсталляций, начиная с 70-х гг. XX в., что характерно и для текстильных произведений. В пример можно привести подавляющие своим масштабом, тяжеловесные, темные «абаканы» Мадалены Абаканович (1930–2017, Польская народная Республика (ПНР)) или гобеленовые стены Ягоды Буич (1930–2022, Социалистическая Федеративная Республика Югославия (СФРЮ)).

Аниш Капур (Индия, Великобритания) часто целенаправленно вызывает эстетический и физический шок у зрителей, которые вступают во взаимодействие с его гигантскими инсталляциями, наблюдая их со стороны или заходя в них. В работах «Марсий» (2002) для галереи Тэйт (Великобритания) и «Левиафан» (2011) для Большого Дворца (*Le Grand Palais*) (Франция, Париж) он экспериментирует с силиконовыми текстильными мембранами, окрашенными в красный цвет. Попадающий на них и проходящий сквозь них свет оставляет зловещее впечатление. По степени воздействия на зрителя инсталляции Аниша Капура можно сопоставить с более ранней работой 2000 г. Карстена Хёллера (*Carsten Höller*, Швеция) «Стена света». Инсталляция не относится к текстильным произведениям, но хорошо демонстрирует роль света в коммуникации со зрителем. Стена из нескольких тысяч пульсирующих лампочек, которые нагреваются и издают звук, вызывает у посетителей выставки сильнейший дискомфорт. Некоторых стена вводила в состояние, похожее на галлюцинации, некоторых вынуждала поскорее покинуть помещение из-за отрицательных физических ощущений. Задача света в данной работе — вывести человека из равновесия, дезориентировать [1].

Разработки в области флуоресцентных материалов, светодиодных источников света и оптоволокна не могли остаться без внимания художников. Применением в произведениях оптического волокна и интеграцией световых элементов в рукотворную ткань художник Астрид Крог (Дания) увлеклась в конце 1990-х гг. В своей творческой практике она соединяет естественное, искусственное освещение и текстиль. С одной стороны, ее привлекает колористическое богатство старинных тканей, с другой стороны она вдохновляется изменчивостью природы: «Икат II» (2011), «Небо» (2012), «Планета» (2021). В работе «Мой золотой горизонт» (2023) она соединяет не только нити и световые элементы, но и сусальное золото, что усиливает блеск поверхности тканого панно [7].

Художник по текстилю Малин Бобек Тадаа (*Malin Bobeck Tadaa*, Швеция) также вплетает в ткань светодиоды. Она сочетает в своих инсталляциях визуальные и тактильные эффекты. Текстильная пластика Малин Бобек Тадаа переливается светом, зрители имеют возможность дотрагиваться до них, ощущать тепло поверхности. Эти работы являются еще одним примером соединения новейших осветительных интерактивных технологий и традиционных методов [3].

Текстильный дизайнер Сюзанна Тик (США), решив поэкспериментировать с оптоволоконной пряжей в начале 2000-х гг., показала, что дизайн может быть функциональным, экологичным, инновационным и эстетически привлекательным. Сюзанна Тик — опытный ткач, поэтому попыталась выполнить подвесную лампу из перекрещивающихся полотен, используя традиционный ткацкий станок. Она столкнулась с тем, что оптоволоконная пряжа очень негибкая. Это затрудняло ее преобразование в двухмерный текстиль по стандартной структуре переплетения

основы и утка. В итоге была соткана светящаяся заготовка для подвесной лампы. После сборки полотен получилась парящая скульптура из света, одновременно неземная и тактильная. Лампа — арт-объект «Crossform» была включена в программу Национального триеннале дизайна (National Design Triennial) в США 2006 г., на котором были представлены экспериментальные проекты, а также новые продукты и материалы.

В двухтысячные годы польский художник Влодзимерж Циган (*Włodzimirz Cygan*), познакомившись с работами Астрид Крог и других авторов, использующих технологии свечения, тоже начал выполнять произведения с включением оптических волокон. В ткачестве он применяет свой излюбленный прием изменения направления, что позволяет придавать тканым объектам разнообразную форму. Традиционную технологию гобелена Влодзимерж Циган дополняет моноволоконной оптической нитью в основе и утке, которая придает эффект свечения самим работам и создает причудливые тени, которые они отбрасывают. Это способствует более глубокому раскрытию художественного образа. Один из циклов своих работ он посвятил Астрид Крог, назвав его «Дорогая Астрид» (2013). Светящиеся циклы «Рамки» (2010), «Фейерверки» (2011), «Игреки» (2013), «Между строк» (2021) в полутьме экспозиционного пространства создают завораживающую эмоционально-мистическую атмосферу. Цикл «Получение смолы» (2014) состоит из шести вертикальных элементов, сотканных на деревянном каркасе. Поверхности напоминают узоры коры деревьев, а светящиеся вставки — бегущие струйки смолы. По словам автора, полосы света символизируют синтез энергии земли и неба. Благодаря использованию оптического волокна и светодиодных генераторов свет становится неотъемлемым компонентом тканого полотна. Расположение вертикальных вытянутых полотен в затемненном пространстве вызывает ассоциации с безмятежным лесом. Мягкий свет, который они излучают, по замыслу автора, должен пробуждать у зрителя позитивное настроение. В дальнейшем, кроме относительно крупных работ, художник обратился к созданию небольших арт-объектов со свечением. Это серии «Ловушки» (2020), «Вирусы» (2020), «Все еще в зеленом '21», «Тотемы» (2022) [8].

Арт-объект как форма самовыражения художника в рамках искусства инсталляции возник в тот же период, с конца 1950-х по 1970-е гг. В отличие от масштабных пространственных произведений, арт-объекты носят более камерный характер, так как во многом отталкиваются от интерьерной скульптуры и предметного дизайна. Как правило, они соразмерны человеку. Хотя в целом арт-объект считается предметом чистого искусства, полностью лишенным утилитарности, однако, в случае с работами, которые используют световые элементы, функциональность в них сохраняется. Очень часто подобные произведения задумываются авторами как источники света.

Арт-объекты с внешним освещением и с использованием оптоволоконка экспонировались на X международной биеннале «Из Лозанны в Пекин»

(Китай, 2018). Светильник-объект художника Ванг Жиана «Камни с других холмов» из светящихся нитей оснащен сенсорным управлением, по необходимости может включаться и гаснуть. Композиция Люнь Ванг «В соседском саду» сочетает оригами из текстиля в виде бутонов цветов, зеркала и направленную подсветку. Зеркала превращают отдельные детали в бесконечные мерцающие отражения.

Следует упомянуть российских художников, работающих в данном направлении. Несколько экспериментальных арт-объектов в виде светильников создала художник по текстилю из г. Санкт-Петербурга Наталия Цветкова: «Огонь» (2004), «Рождение звезды», «Космос» и «Медуза» (2005), «Осьминог» и «Морское животное 1, 2, 3» (2006), «Актиния» (2010). Все эти работы объединяет использование светящихся нитей и электрических ламп, сочетание различных материалов (полиэстер, металлическая нить, хлопок) и приемов традиционного ручного ткачества. В выключенной позиции они служат для декорирования интерьера, во включенном виде — являются источниками вечернего освещения. Инсталляция Наталии Цветковой «Облеченная в свет» (2015) для Биеннале инновационного текстиля «Изобретая моду» в музее декоративно-прикладного искусства (г. Москва) состоит из четырех объемных частей. В инсталляции используется светодиодная лента. Каждый объект в отдельности может служить в качестве подвесного светильника или как деталь светящегося костюма. Она продолжает тему экспериментов со светом в творчестве данного автора.

Интересные светильники-арт-объекты в технике плетения и вязания из вилатерма — строительного утеплителя в сочетании с осветительными устройствами создает Александра Островская (Россия, Москва) художник по текстилю и предметный дизайнер. Здесь мы также можем видеть синтез утилитарности и эстетики. Ею спроектированы различные формы арт-объектов для интерьера, которые можно поставить на пол, на мебель или подвесить под потолком. В то же время Александра Островская пробует себя и в создании масштабных работ. В 2024 г. в галерее Граунд Солянка (Москва) на 1-ой биеннале «Текстиль в современном искусстве» она представила инсталляцию «Портал». Автор не впервые обращается к теме перемещения во времени и пространстве, к теме связи разных миров, прошлого и настоящего. Плетеный портал объединяет все три этажа экспозиции выставки. Он как бы пронизывает пространство, взаимодействуя с ним при помощи падающего света из окон и от искусственного освещения. При движении вверх и вниз по лестнице посетители выставки то видят выхваченные светом части инсталляции, то в теневых участках она погружается в полумрак и вызывает ощущение призрачности.

Рассмотренные работы современных художников по текстилю позволяют систематизировать виды светящихся текстильных арт-объектов и инсталляций. Они могут быть экстерьерными: созданные в качестве ленд-арта или в архитектурной городской среде. Кроме того, существуют

инсталляции интерьерные, в том числе, в выставочном пространстве и для украшения общественных пространств и жилых помещений. Искусство инсталляции как явление в целом, в отличие от других, «традиционных» искусств: например, архитектуры, скульптуры, живописи, способно непосредственно воздействовать на зрителя не только на эстетическом и эмоциональном, но и на физическом уровне. Световые арт-объекты и инсталляции не изображают и не имитируют свечение. При помощи различных естественных и искусственных источников света, а также используя оптические свойства текстильных материалов, они сами моделируют светящиеся формы и пространства, через непосредственное физическое воздействие на зрителя, вовлекая его в процесс активного восприятия. Зритель своей реакцией на основе ощущений, которые вызывает у него произведение, наделяет его смыслом — он его интерпретирует, он его осязает разными чувствами, становится его частью. Искусство текстильной инсталляции многогранно и многолико. Оно может быть очень разным и апеллировать к разным темам и образам. Это актуальное направление в современном текстиле, которое будет развиваться и дальше.

Литература

1. Бишоп, К. Искусство инсталляции. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2022. — 192 с. // Точка ART: [сайт]. — URL: <https://magazineart.art/book/veshh-v-sebe-glava-iz-knigi-kljer-bishop-iskusstvo-installjacii/> (дата обращения: 02.11.2024).
2. Ефимов, А. В. Цвет+форма. Искусство 20–21 веков: живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт: учебное пособие. — Москва: БуксМАрт, 2014. — 614 с.
3. Замуруева, А. Текстиль и технологии // НИУ ВШЭ: [сайт]. — URL: <https://contest.damuseum.ru/project/def8c195c59e4a34ad105dd1353e8c3d> (дата обращения: 28.11.2024).
4. Муханова, М. Золотая инсталляция от SpY в здании заброшенной фабрики // Интерьер и дизайн: [сайт]. — 2024. — 30 сентября. — URL: <https://www.interior.ru/art/18221-zolotaya-installyatsiya-ot-spy-v-prostranstve-zabroshennoi-fabriki.html> (дата обращения: 22.11.2024).
5. Савицкая, В. Превращения шпалеры. — Москва: Галарт, 1995. — 136 с.
6. Стриженова, Т. К. Эдит Вигнере. — Москва: Советский художник, 1979. — 130 с.
7. Astrid Krogh. Light tapestry // Highlike: [сайт]. — URL: <https://highlike.org/text/astrid-krogh/> (дата обращения: 30.11.2024).
8. Włodzimierz Cygan: [официальный сайт]. — URL: <https://cyganart.com.pl/> (дата обращения: 22.11.2024).

СВЯЗЬ СИСТЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЖИЛОЙ СРЕДЫ

Статья посвящена вопросу взаимоотношений человека и среды его проживания. Представлены высказывания психологов, искусствоведов, дизайнеров о влиянии архитектурно-пространственной среды на человека. Автор показывает, что постоянные и изменчивые параметры интерьерной среды, воспринятые чувственной сферой человека, основными системами восприятия формируют его психологическое состояние и мотивируют типы поведения. Автор подчеркивает, как жилая среда обладает способностью влиять на человека.

Ключевые слова: архитектурно — пространственная среда, психология среды, характеристики пространства, основные системы восприятия, чувственное познание окружающего мира

Ekaterina G. Koltsova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE CONNECTION BETWEEN THE HUMAN PERCEPTION SYSTEM AND THE LIVING ENVIRONMENT

The article is devoted to the issue of a person and his living conditions. Statements by psychologists, art historians, and designers about the impact of the external environment on humans are presented. The author shows that the constant and changeable parameters of the interior environment, the generally accepted sensory sphere of a person, the probability of evolution of observation determine his psychological state and motivation, which determine the types of behavior. The author emphasizes how the living environment has the ability to influence a person.

Keywords: architectural-spatial environment, psychology of the environment, characteristics of space, basic systems of perception, sensory knowledge of the surrounding world

Со второй половины XX в. изучать особенности архитектурно-пространственной среды окружающей человека стали не только архитекторы, культурологи, историки, но и психологи. Именно в энвайронментальной психологии отражены вопросы восприятия пространства, изучаются

«психологические аспекты взаимодействия человека и окружающей среды, влияние факторов материальной действительности на личность» [3, с. 46], — так объясняет психолог и преподаватель Е. А. Стерлигова. Она отмечает, что «... необходимо проектировать и изменять окружающую среду таким образом, чтобы она стимулировала социально-приемлемое поведение личности или позволяла прогнозировать наиболее вероятные модели поведения. В психологии среды уделяется внимание анализу комплексных средовых условий, стрессовому влиянию среды на продуктивность личности» [3, с. 73].

По мнению швейцарского психиатра и педагога К. Г. Юнга, жилое пространство определяется как модель структуры личности, в которой отражаются все ее особенности [4]. С этим мнением соглашаются немецкий историк О. Шпенглер и американский психиатр, психотерапевт, доктор медицины И. Ялом, считая, что жилое пространство — «это гибкая система, которая принимает форму человека того или иного времени» [5, с. 181], а также «личностные качества, черты и свойства своего хозяина» [6, с. 168].

Все вышесказанные исследователи отмечают связь между личностью человека и его жилым пространством, однако основное внимание обычно уделяется тому, как человек влияет на окружающую среду. При этом вопрос о воздействии пространства на личностные качества остается недостаточно изученным. С учетом растущего разнообразия вариантов организации личного пространства эта тема приобретает все большую значимость. Человек может оказаться в обстановке, которая не соответствует его внутренним представлениям о комфорте, что вызывает ощущение дисгармонии, неудобства и эмоционального отчуждения.

Согласно, взглядам отечественного психолога, А. А. Леонтьева, создаваемая человеком реальность, в частности его личное пространство, отражает его внутреннее восприятие окружающей среды. Каждый предмет в этом пространстве обладает символическим и ценностным значением. Кроме того, человек непрерывно взаимодействует со своей средой, и это взаимодействие оказывает влияние на его внутренний мир. Под воздействием этих факторов личность развивается и претерпевает изменения [2]. Существует мнение, что значимые места и вещи в нашей жизни обладают теми смыслами и значениями, которыми наделяем их мы сами.

Чувственное познание предметов окружающего мира, является важнейшей формой психологической связи человека с окружающей средой. Информация об окружающей нас среде поступает на сенсорные органы, там перерабатывается в сочетаемые данные и затем одновременно воздействует на все чувства. Среда содержит большее количество информации, чем способен человек понять и запомнить, поэтому какие-то данные обобщаются или упускаются из нашего внимания, не фиксируются сознанием, как несущественные.

Для полного восприятия окружающей среды человек использует четыре основные сенсорные системы, работа которых обусловлена физиологическими



Ил. 1. Детские стулья *Nofred Maus School* и *Elements Optimal*

и психологическими процессами. Ведущую роль играет зрение, обеспечивающее около 80% поступающей информации. За ним следуют осязание, слух и обоняние. Кроме того, пространственное восприятие во многом зависит от кинестетических ощущений, возникающих при движении тела, мышечном напряжении, а также от работы глаз, их движений и аккомодации. Взрослому человеку зачастую хватает визуальных данных, а недостающую информацию он восполняет с помощью логических умозаключений, опираясь на накопленный опыт и хранящиеся в памяти образы. Рассмотрим подробнее осязание, обоняние, слуховое и зрительное восприятие.

Зрительное (воздействуют: цвет, линии, форма) восприятие является самой важной информацией для человека. Оно сильнейший фактор развития человеческой психики, влияет на психологические характеристики, формирует сознание, настроение, внимание, память и др. Именно зрительное восприятие самое первое осознание интерьерного пространства и эта информация самая важная. Воспринимаемые цвет, линии, форма, текстура создают зрительный образ, который проникает в сознание человека. Полученная информация преобразуется в опыт, который в дальнейшем развивается.

В результате восприятия в сознании человека последовательно возникают образы: первичный образ, описанный немецким физиологом Г. Гельмгольцем, представляет собой совокупность впечатлений, формирующихся из реминисценций — прежнего опыта и чувственных ощущений. Следом появляется перцептивный образ, в который в различных пропорциях могут входить образ в представлении, прежний опыт и первичный образ [1].

Осязание (воздействуют: форма, текстура). Человек буквально с первых дней жизни познаёт окружающую среду через тактильные



Ил. 2. Коврик-пазл

ощущения. Поэтому важно какие формы и текстуры познаёт ребёнок, необходимы разнообразные чувственные мировосприятия, так как от этого зависят его будущие личностные качества и физические характеристики. Например, детские стулья (ил. 1) с различной фактурой материалов: пушистые и мягкие, острые и скользкие, деревянные. Разная поверхность коврика-пазла для игр (ил. 2): гладкая, пупырчатая, узорчатая, выпуклая, вогнутая и др. — даёт познания о разнообразии фактур поверхностей, развивает моторику движений.

Слуховые (воздействуют: шумы, музыка, звуки). Слуховые воздействия влияют на психику человека, его настроение, эмоциональное состояние, энергетический заряд. С помощью характеристик звуковых воздействий, а это — диапазон, ритм, темп, тональность, частота, можно менять атмосферу помещения. Звуковым наполнением интерьера могут являться различные мелодии, звуки природы (пение птиц, шум ручья, шелест листьев, звук морского прибоя, дождя и пр.), воспроизводимые специальной аппаратурой или естественные (ил. 3), наличие рабочих музыкальных инструментов (ил. 4).



Ил. 3. Открытый интерьер пропускающий природные звуки



Ил. 4. Интерьер с музыкальными инструментами



Ил. 5. Интерьер с живыми растениями



Ил. 6. Фрагмент интерьера с сухоцветами, ароматическими свечами

Обонятельные (воздействуют запахи). Запах или комбинация запахов влияют на эмоции, настроение человека. Они расслабляют, усыпляют, успокаивают, вызывают радость, эйфорию, влияют на физический тонус, поднимают аппетит. Менять настроение можно, с помощью природных и искусственных запахов, используя палитру ароматизированных палочек, подушечек, масел, живых растений (ил. 5), сухоцветов и ароматических свечей (ил. 6).

Таким образом, для чувственного познания предметов окружающего мира, восприятия характеристик пространства (текстуры, фактуры, формы, размера, цвета, запаха и др.) необходимо

задействовать все каналы восприятия окружения, так как среда воздействует одновременно на все чувства индивида. Информацию человек получает от органов зрения, слуха, от тактильных и обонятельных ощущений и, в зависимости от психофизиологических особенностей сознания.

Основываясь на вышесказанном, можно сделать вывод, что влияние архитектурно-пространственной среды на психоэмоциональное состояние человека оказывается посредством цвета, света, запахов, фактур, текстур, звуков. Влияние может быть, как положительным, так и отрицательным. При проектировании комфортной жилой среды необходимо внимательно учитывать выявленные средства влияния на конкретного индивида.

Литература

1. *Гиппенрейтер, Ю. Б.* Психология ощущений и восприятия / Ю. Б. Гиппенрейтер, В. В. Любимова, М. Б. Михалевская. — Москва: ЧеРо, 2002. — 610 с.
2. *Леонтьев, Д. А.* Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности: учеб. пособие. — Москва: Смысл, 2003. — 486 с.
3. *Стерлигова, Е. А.* Экологическая психология: учебное пособие. — Пермь: ОТ и ДО, 2011. — 120 с.
4. *Шпенглер, О.* Закат Европы / [вступ. ст., с. 3–35, Г. В. Драча]. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 637 с.
5. *Юнг, К. Г.* Психологические типы / пер. с нем. С. Лорие, В. Зеленского. — 2-е изд. — Москва: Академический проект, 2019. — 538 с.
6. *Ялом, И.* Экзистенциальная психотерапия / [пер. с англ. Т. С. Драбкина]. — Москва: Класс, 2014. — 574 с.

УДК 671:739 (510)

Лю Янсянжуй

Чанша, Китайская Народная Республика
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ПРИМЕНЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ СИМВОЛОВ В СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА ИЗ МЕТАЛЛА

На конкретных примерах раскрываются способы интеграции традиционных символов в современное искусство по металлу, а также исследуются перспективы и возможности их применения в современном дизайне. С помощью литературного обзора и аналитического метода рассмотрена история происхождения и эволюция развития традиционных символов в произведениях искусства из металла. Статья написана на основе научных работ, профессиональных журналов, материалов художественных выставок и интервью с художниками.

Ключевые слова: современное искусство, художественный металл, художественная обработка металла, китайское искусство, китайский символ

Liu Yangxiangrui

Changsha, China

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE USE OF TRADITIONAL SYMBOLS IN CONTEMPORARY CHINESE METAL ARTWORKS

This article focuses on traditional symbols and their application in modern Chinese metal works of art. The article analyzes the forms, aesthetic value and cultural significance of traditional symbols in the context of modern art. It provides specific examples to reveal the ways of integrating traditional symbols into contemporary metal art, and explores the prospects and possibilities of their application in contemporary design. Using a literature review and analytical method, it examines the history of the origin and evolution of traditional symbols in metal art, selects typical examples of contemporary metal art, and analyzes specific ways of applying traditional elements and artistic effects. The article is based on scientific papers, specialist journals, art exhibition materials and interviews with artists.

Keywords: modern art, artistic metal, arts and crafts, Chinese art, Chinese symbol

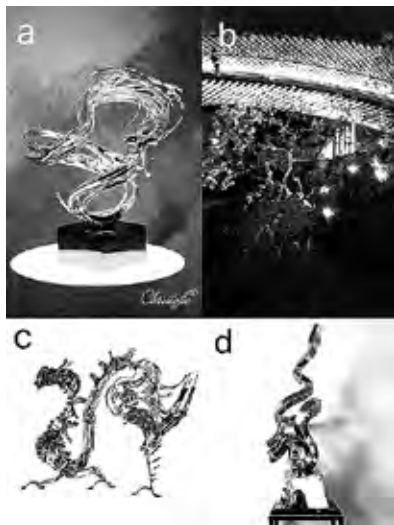
Традиционные символы в современном китайском искусстве из металла применяются широко и разнообразно. В эти символы заложен не только культурный символизм, выражающийся в узорах с благожелательными значениями, элементами мифов и легенд, но также традиционные

эстетические стандарты, касающиеся материалов и техники. Благодаря инновационному использованию современных технологий дизайна традиционные символы на произведениях из металла обретают новый потенциал и эстетическую ценность. Например, в некоторых современных металлических скульптурах и ювелирных изделиях традиционные узоры интерпретируются и воплощаются по-новому, демонстрируя неповторимое художественное очарование. В то же время традиционные технологии обработки металла, такие как ковка, эмаль, инкрустация, также широко используются в современных произведениях искусства, развивая технические средства выразительности и обогащая культурный смысл произведений.

Дракон — мифическое существо, которое является одним из самых известных символов китайской культуры. Его длина, состоящая из ста чешуек, подчеркивает его величие. Этот образ традиционно ассоциируется с властью и уважением. Он символизирует императорскую власть и честь. Изображения драконов появились более 5000 лет назад, в эпоху неолита. С тех пор их внешний вид менялся. Появились разные виды драконов, такие как одноногий дракон Куйлун, безрогий дракон, дракон, который обвивает свою голову, рогатый дракон, свернувшийся дракон, а также дракон в облаках или морской дракон [4, с. 126]. Дракон — один из самых важных символов китайской традиции. Он занимает важное место в китайских культурных реликвиях. Примером такого артефакта является бронзовый дракон времен династии Тан. Этот дракон с позолоченным железным сердечником хранится в Историческом музее провинции Шэньси. Он представляет собой характерный пример металлической реликвии и произведения искусства [1]. Тело этого бронзового дракона имеет форму буквы S. Его передние лапы прямые, задние лапы подняты вверх. Тонкий хвост слегка наклонен вперед. Это изображение одновременно красивое и мощное, но также утонченное и динамичное, как будто дракон готовится взлететь.

Французская компания *Christofle* и китайский скульптор Чжэн Лу объединили усилия для создания работы «Синьюнь» (ил. 1а). Этот шедевр демонстрирует не только мастерство и культурное сотрудничество, но и новую интерпретацию древнего символа — дракона. В виде элегантного и детализированного силуэта дракона произведение олицетворяет стремление бренда и художника к совершенству. Оно также отражает их общие ценности — баланс между уважением к традициям и стремлением к новым идеям. Художник сочетает высокое качество обработки серебра с образом дракона, который символизирует силу текущей воды. Работа была представлена 4 ноября 2024 г. в Музее декоративного искусства в Париже.

Художественная инсталляция «Хай Мэнь Ю Лун» (ил. 1б) студии *Garden House* находится в Наньтуне, провинция Цзянсу, всего в трех километрах от устья реки Янцзы. Эта инсталляция в виде моста соединяет верхнее и нижнее пространство. Она состоит из 6800 шестиугольных медных пластин, которые вместе создают образ мощного дракона. Дизайн



Ил. 1а. *Christofle* и Чжэн Лу. Синъюнь, нержавеющая сталь, серебро, 2023

Ил. 1б. Студия *Garden House*. Хай Мэнь Ю Лун, медь, 2021

Ил. 1 с. У Ди. Дракон, металлические каркасы, цепи и т. д., 2023

Ил. 1d. Чжан Шо. Дракон, зеркальная нержавеющая сталь, 2024

был вдохновлен картиной «Девять драконов» китайского художника Чэнь Жуна, жившего во времена династии Южная Сун. Изменение угла наклона пластин придает дракону динамичность. Свет и тень по-разному выделяют и подчеркивают мост, создавая эффект живости как днем, так и ночью. Эта работа не только отражает восточные традиции, но и воплощает современное искусство, связанное с глубокими корнями китайской культуры.

Современный китайский художник-инсталлятор У Ди переосмысливает традиционные материалы и конструкции. Благодаря богатому воображению, оригинальному подходу металлический лом и механические детали получают новую жизнь, напоминая о мифических существах. У Ди уделяет особое внимание материалу, его пластике, позволяя металлу диктовать характер образа. Он стремится избегать тяжеловесных смыслов и исследует эстетику пустоты. Ра-

боты художника заставляют задуматься о сложных отношениях между человеком и природой, технологиями и воображением.

Одним из таких произведений является металлическая инсталляция в форме дракона (ил. 1 с). Эта работа вдохновлена традиционным китайским драконом и превращает металлические отходы в нечто ценное. Для создания образа дракона художник использует металлические каркасы, цепи и другие детали, разделяя и перераспределяя их для создания нового, неожиданного целого.

Скульптура дракона (ил. 1d) современного китайского ювелира Чжан Шо выполнена из зеркальной нержавеющей стали. Она вдохновлена нефритовым драконом культуры Хуншань, найденным в Китае и датируемым до 4700 г. до н. э. Работа состоит из трех линий, которые вместе создают образ дракона. Эти линии символизируют рога, тело и хвост дракона, парящего в небе. Свободные формы линий подчеркивают плавность и изящество, а также жизненную силу дракона.

Слива, орхидея, бамбук и хризантема являются важными символами в китайской культуре. Эти растения часто встречаются в поэзии

и живописи. Они также являются темой стихов и картин, объединённых названием «четыре благородных растения». С древних времен в Китае было принято использовать растения как метафоры для описания людей. Например, в поэме «Лисао» есть строки: «Ху цзянли юй пичжиси жэнь цюлань ивэй пэй» (перевод: я накидываю листву грациларий и борщевик на плечи, а орхидеи вешаю на бок как веревку). В этом произведении Цюй Юань приписывает растениям человеческие качества, основываясь на их внешнем виде и аромате.

Слива, орхидея, бамбук и хризантема — это традиционные растения, каждое из которых имеет свою уникальную форму и аромат. Когда писатели описывают эти растения, они часто наделяют их положительными моральными качествами [6, с. 35]. Слива известна своей способностью расти из старых стволов, переживать холод и цвести. В древности её считали символом бессмертия и благородства. До династии Цинь орхидея

символизировала чистоту, элегантность, любовь к Родине и целомудрие. Бамбук в китайской культуре олицетворяет честность, твердость и прямоту, а также силу характера благородного человека, что сделало его узор популярным. Хризантема, известная как «отшельник среди цветов», символизирует высокую моральную целостность и долголетие [3, с. 48–66].

Серия серёжек «Слива, орхидея, бамбук, хризантема» (ил. 2а) была представлена автором, упомянутым ранее — Чжан Шо, на Международной выставке ювелирных брендов в Шэньчжэне в 2024 г. В этих украшениях Чжан Шо использовал традиционные китайские элементы четырёх «благородных растений»: сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы. Каждое из этих растений имеет свой символизм, который передаёт идеи долголетия, настойчивости, целеустремлённости, а также духа преданности делу, постоянного роста и стремления к совершенству.

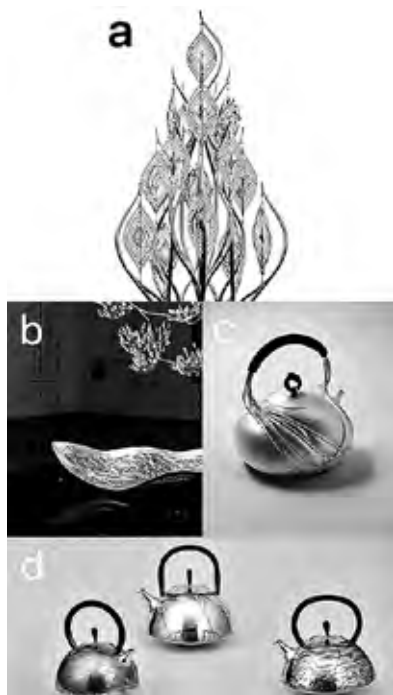
Работа художественной фабрики Цзинь Хун в Шэньчжэне «Сунчжэнь юй чжуе» (ил. 2б), выполненная из медной проволоки в 2024 г., представляет



Ил. 2а. Чжан Шо. Слива, орхидея, бамбук, хризантема: серия серёжек, серебро, 2024

Ил. 2б. Художественная фабрика Цзинь Хун в Шэньчжэне. Сунчжэнь юй чжуе, медная проволока, 300 мм × 300 мм × 2, 2024

Ил. 2с. Ювелирная студия И Цзинь Мэй Син из города Сучжоу. Хуа чуан, черный агат, серебро, жемчуг, 2022



Ил. 3а. Чжун Вэйгуан. Ча сун, нержавеющая сталь, 2024

3б. Живой музей восточной эстетики. И пняь ецзы дэ гушии, литье из металла, 2024

3 с. Нань цзоци NANZUOKI. Фу шуй, серебро, 2023

3д. Лю Дун. Юн ху силе, серебро, медь, латунь и титан, 2019

собой интерпретацию традиционного элемента с помощью металлического плетения. Сосны и бамбук символизируют стойкость. Эти растения вечнозелёные, они не падают, несмотря на любые ветры и дожди. Они продолжают расти, несмотря на трудности, и никогда не сдаются. Диптих с изображениями сосновых иголок и бамбуковых листьев показывает красоту природы. Каждый мазок передает ритм жизни и позволяет почувствовать магию природы.

В 2024 г. ювелирная студия И Цзинь Мэй Син из Сучжоу представила проект для подразделения по охране нематериального культурного наследия города Сучжоу под названием «Мастерство в золоте и серебре». Работы, созданные в 2022 г., представляют собой украшение «Хуа чуан» (ил. 2 с), выполненное из черного агата. В основе украшения — серебряные элементы, представляющие касты-рамки, обрамляющие черный агат, вдохновленные садами Сучжоу. Каждый элемент украшен изображениями сливы, орхидей, бамбука или хризантем, цветущих внутри рамки. Кисти с натуральным пресноводным жемчугом красиво сочетаются с традиционной одеждой.

История чаепития в Китае началась более 4000 лет назад. Чай был открыт в эпоху правления Шэнь Нуна и сначала использовался как лечебное средство. Постепенно чай стал обычным напитком [5, с. 6]. Чай стал символом, который отражает культурные и духовные ценности. Он включает в себя материальные и духовные элементы, помогая лучше понять ценность традиционной китайской культуры.

В 2024 г. торговый центр *MixC* в Чанчжоу и *UCCALab* представили городской арт-проект «Ча сун». 6 ноября 2024 г. была официально представлена кинетическая ветряная скульптура «Цзя минь юнь ци» (ил. 3а), созданная художником Чжун Вэйгуаном. Скульптура вдохновлена

историей чайных плантаций в Чанчжоу. В основе работы — чайное дерево. Художник постарался передать момент заваривания чая в кипятке. Скульптура изображает высокое чайное дерево, которое достигает небес, будучи окружённым водой. 16 огромных листьев из нержавеющей стали вращаются на ветру, напоминая чайные листья, расползающиеся по воде, или пар, поднимающийся от чашки чая.

Ещё одна работа — художественная инсталляция «И пянь ецзы дэ гушии» (ил. 3b), созданная «Живым музеем восточной эстетики». На инсталляции выгравирован «Чайный канон» Лу Юя. Этот текст рассказывает о чае и культуре чаепития, используя яркие образы и подробные описания. Чайный канон медленно стекает с чайного листа. Лист попадает в воду, меняя её вкус, и так появился чай.

Серебряный чайник ручной работы «Фу шуй» (ил. 3 c) был изготовлен ювелирным брендом «Нань цзоци» из Цзиндэчжэня, который специализируется на металлическом искусстве. Чайник представляет собой интересную концепцию: «Когда в него наливают воду, его форма повторяет форму воды». Это означает, что веревка используется для связывания воды, но при этом она становится частью формы сосуда, который, в свою очередь, принимает форму воды.

В работе «Юн ху силе» (ил. 3d), созданной в 2019 г. молодым преподавателем Нанкинской академии искусств Лю Дуном, использованы такие материалы, как серебро, медь, латунь и титан. Эти материалы придают изделию элегантность и уникальный декоративный узор. В своих работах Лю Дун использует метод отделки металла под дерево в технике мокуме-гане. Этот процесс включает в себя многослойное склеивание различных металлов, таких как золото, серебро, медь и латунь, а затем их обжиг при высокой температуре, чтобы они сплывались. После сверления,ковки и забивания молотком получается эффект, похожий на текстуру древесины [2, с. 91–93]. Эти работы отражают традиционную китайскую эстетику, а также тонкости дзен-буддизма, сочетая современное мастерство и художественные концепции.

Металл был одним из первых материалов, освоенных человеком, и сыграл ключевую роль в развитии цивилизации. Традиционное искусство художественной обработки металла, с его многовековой историей, широко использовалось для создания предметов, которые не только выполняли утилитарные функции, но и несли в себе глубокие эстетические и культурные смыслы. С наступлением индустриальной эпохи художественная обработка металла стало отходить от ограничений традиционного ремесла. Современные художники и дизайнеры активно внедряют новые концепции и технологии, что позволяет металлу обрести новые коннотации и эстетическую ценность. При этом традиционные символы продолжают играть значимую роль в процессе этой трансформации. Их использование в современных металлических изделиях служит не только средством сохранения культурного наследия, но и становится важным

источником инноваций в области искусства. Включение традиционных символов в современные работы по металлу представляет собой не только акт наследования традиций, но и отражение новых художественных подходов, что позволяет расширить границы возможного в современном декоративном искусстве.

Таким образом, проведенное исследование показывает, что традиционные символы обладают огромным потенциалом в контексте искусства художественной обработки металла, раскрывая новые грани своей выразительности. В дальнейшем, по мере развития дизайнерских концепций и инновационных технологий в обработке металлов, традиционные символы могут получить более яркое и многогранное воплощение. Это будет способствовать не только их сохранению, но и дальнейшему развитию традиционной культуры через призму современного искусства.

Литература

1. *Танская позолота* и бронзовый дракон с железным сердечником // Исторический музей Шаньси: [сайт]. — URL: <https://www.sxhm.com/collections/detail/437.html?%27> (дата обращения: 14.11.2024).
2. *Лю Дун*. Избранные произведения металлического искусства Лю Дуна // Мир декоративно-прикладного искусства. — 2024. — № 2. — С. 91–93.
3. *Ли Цзымо*. Китайские узоры. — Цзянсу: Цзянсу Феникс Арт, 2023. — № 1. — С. 48–66.
4. *Ли Цзымо*. Китайские узоры. — Цзянсу: Цзянсу Феникс Арт, 2023. — № 1. — С. 126.
5. *Лю Юхань*. История древней китайской чайной культуры / Лю Юхань, Лэй Лифэнь // Дагуань: еженедельник. — 2011. — № 42. — С. 6.
6. *Чжу Яньмэй*. Личностное картирование образов сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы в поэзии ранней династии Сун / Чжу Яньмэй, Лэй Лифэнь // Литература Чжаныцзяна. — 2024. — № 35. — С. 35.

Научный руководитель — Римма Александровна Тимофеева, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 711.4.01:75.052 (540)
Макаранд Кешав Джоши
Мумбаи, Индия

СИНТЕЗ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ МЕСТ ГОРОДА МУМБАИ, ИНДИЯ

Тема исследования — синтез искусств в пространственной среде. В статье рассматриваются современные концепции монументального искусства в городском культурном пространстве на примере монументального искусства г. Мумбаи. Мумбаи — крупный город с главным портом Индии, имеющий международное значение и расположенный на западном побережье Индии. Этот город имеет богатую историю культуры, образования и промышленного развития. На протяжении почти двух столетий он был местом слияния культур разных стран и разных индийских штатов. Монументальное искусство в городе получило свое развитие в 1853 г., когда в городе начал курсировать первый в Азии поезд. Монументальное искусство используется в Мумбаи для популяризации места, пропаганды политики правительства, а также для благоустройства города.

Ключевые слова: центральный железнодорожный вокзал Мумбаи, железнодорожный вокзал Бандра, деревня Ранвар

Makarand Keshav Joshi
Mumbai, India

SYNTHESIS OF MONUMENTAL ART IN THE SPACIAL ENVIRONMENTS OF PUBLIC PLACES IN THE CITY OF MUMBAI, INDIA

The synthesis of arts in the spatial environment. Modern concepts of monumental art in the urban cultural space. Monumental art is utilized for a wide range of purpose in Mumbai. Mumbai is a mega city with the main port of India enjoying international significance and is situated on the western coast of India. This article discusses synthesis of monumental art at various locations in Mumbai. This city has a rich history of culture, education and industrial development. It has been melting point of cultures of different countries and different Indian states for almost two centuries. Monumental art in the city has found its place from 1853 when the first train in Asia became operational in the city. Monumental art is used in Mumbai to highlight a place, to propagate the policies of the government as well as for the beautification of the city.

Keywords: Mumbai Central train station, Bandra train station, Ranwar village

Chapter No. 1

Locations, purpose and mediums

Monumental art at 3 general categories of locations in Mumbai.

1. Old Train station: Interior and exterior
2. Traditional Village (within the city) house walls: exterior walls
3. Art event: exterior wall.

In the context of the areas and locations mentioned in this article, Monumental art is utilized for the following purpose:

1. Projecting national history.
2. Highlighting the culture of city.
3. Appreciation of monumental art
4. Beautification of city
5. Encouraging common public for creating monumental art.

Mediums and surfaces of monumental art

1. Paints on walls
2. Stained glass
3. Sand stone
4. Printing ink and paints on canvas

Chapter No. 2

Monumental art in Mumbai.

1) Mumbai Central suburban train station, Mumbai (fig. 1–5).

Purpose: utilizing monumental art for projecting national history of India in the building already having western architecture as its base of design.

The 'Mumbai Central' Suburban train station has many features that incorporate monumental art as both permanent components of the building



Fig. 1. Mumbai Central train station



Fig. 2. Mumbai Central Fig.



3. Mumbai Central



Fig. 4. Madhubani painting



Fig. 5. Mumbai Central

as well as temporary parts. The permanent monumental art in the building stained glass windows, decorated metal columns and arches, and the base of the exterior parts of columns at the entrance.

The non-permanent monumental art is incorporated in the building in the form of murals depicting traditional painting art form of India: Madhubani style of painting and a comparatively modern type of mural depicting many historical moments of Indian history and glimpses of life in Mumbai.

The front side of the station is painted completely in vibrant colors. It adds a touch of modernity to a century old architectural style of the main building.

2) Ranwar village, Bandra Mumbai (fig. 6, 7).

Purpose: utilizing monumental art to highlight the culture of a city.

Ranwar village is a small part of Bandra suburb of Mumbai. It has huge portraits of the iconic movie actors such as Asha Parekh, Helen, Waheeda Rehman and Irfan Khan. It not only has tall but also have long paintings that are painted by local residents, children and artists. It is one of the few places where the walls project the film industry which is based within Mumbai city. Ranwar village also showcases monumental art on the outer walls of



Fig. 6. Ranwar village



Fig. 7. Ranwar village



Fig. 8. Taraporewala Aquarium



Fig. 9. Marine Lines station



Fig. 10. Marine Lines station



Fig. 11. Bandra train station

school premises. The topics depicted in the murals here are popular topics like the movie industry, life of a common man in Mumbai etc.

Taraporewalla Aquarium, Mumbai (fig. 8).

Purpose: Creating appreciation for monumental art in common public and across many socioeconomic sections of the society.

Monumental art on the entire front side of the building.

It is an iconic and extremely popular building in Mumbai. It is an aquarium showcasing live fish. The exterior of the whole front side of the building showcases a high relief mural depicting several sea creatures. This building is mainly visited by children along with their parents. So most of the children visiting this building get their first experience of such type of monumental art here.

Marine Lines Hindu crematory wall, Mumbai (fig. 9, 10).

Purpose: Utilizing monumental art for beautification of a cosmopolitan city.

It speaks volumes about the liberal nature of the city of Mumbai.

These big painted murals in various colors on a long wall is a good example of the liberal nature of the city of Mumbai. The wall is an outer wall of Hindu crematorium. It depicts many pictures that are not at all related to death or any religious beliefs of Hindus related to death however the community has accepted and appreciated the existence of these murals outside its crematorium for many years. The subjects of these murals are imaginary creatures, cartoon characters that children often find interesting characters depicting their proximity to nature. Wild animals etc. They serve the beautification of the city.

There is no decided colour scheme for the entire project. It seems that the mural artists were given a general theme and after that they were allotted complete freedom of working on the drawing, sizes, subjects, visuals and the color scheme for their own monumental art. Most of the murals are able to depict the. These colourful murals synchronize very well with the colourful festivals and everyday life of the citizens of Mumbai. All these murals are painted and no element of 3 dimensional shapes is visible however there are many murals with the shapes with three dimensional effects. The murals are full of colors, visual textures, different lengths of brush strokes and tonal values. What I found striking was that these murals do not try to speak even slightly about any philosophy or religion. Their visual proximity to life is surprisingly striking despite their physical proximity to death of human beings.

Bandra suburban train station, Mumbai (fig. 11).

Purpose: Appreciating grandeur of Victorian era architecture monumental art.

Bandra suburban train station in Mumbai is a good example of the 19th century British colonial architecture. Stone walls, arched windows, tiled roof, arched entrances some part of the building near the entrance protruding out of the common line of the building. It also has decorated metal columns and the decorated arches. Motif with repeated patterns of rhythmic lines, curves are utilized to reduce the bulky nature of metal structure.



Fig. 12. Mumbai Art 2014 event

Art Mumbai Art exhibition event, Mumbai, India (fig. 12).

Purpose: Encouraging common public to participate in creating monumental art.

Contemporary art and interactive monumental art.

This temporary monumental art was part of Mumbai Art exhibition interactive experience at the Mahalakshmi race course, Mumbai. The visitors were encouraged to paint the big structure, No rigid rules for painting. Many visitors painted the walls during this activity. This activity of monumental art served a unique and creative purpose of making the visitors feel connected to the exhibition, event and experience through creative participation that requires

no preexisting skills. This made many non-artist visitors feel connected. The height of the wall was more than 6 feet. So while creating this kind of monumental art, the participants used to forget everything around them.

Conclusion

Since India and especially the city of Mumbai continues to remain melting pot of cultures, it continues to offer fresh avenues to sustain monumental art at various locations in present as in future too.

Mumbai being the financial capital of India has the potential to experiment and showcase different types of mediums such as electronic and digital monumental art in future.

УДК 72.012:72.007 (73)

В. А. Персиянова

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

ФРЭНК ЛЛОЙД РАЙТ И ЛУИС ИСИДОР КАН: ИДЕИ И ПРОЕКТЫ ДЛЯ БУДУЩЕГО

В статье рассматриваются подходы к созданию проектов, идеи и принципы дизайна, сформированные американскими архитекторами Ф. Л. Райтом и Л. Каном. Изучается влияние данных принципов на архитектуру современности, выявляются тенденции, способные определить облик городов будущего. Основной принцип Фрэнка Ллойда Райта — проектирование «изнутри наружу» — определил «органический» вектор развития актуальных архитектурно-дизайнерских методик, тогда как Луис Кан своими работами показал возможность взаимодействия концептуальных позиций рационализма, академизма и модернистской архитектуры.

Ключевые слова: органическая архитектура, модернизм, принципы дизайна, архитектура, современная архитектура

Varvara A. Persiyanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of industrial technologies and design

Evgeniy Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of industrial technologies and design

FRANK LLOYD WRIGHT AND LUIS KAHN: IDEAS AND PROJECTS FOR THE FUTURE

This article examines approaches to creating projects, ideas and principles of design formed by American architects F. L. Wright and L. Kahn. The influence of these principles on modern architecture is studied, trends are identified that can determine the appearance of cities of the future. The main principle of Frank Lloyd Wright — designing «from within outward» — determined the «organic» vector of development of current architectural and design methods, while Louis Kahn with his works showed the possibility of interaction between the conceptual positions of rationalism, academicism and modernist architecture.

Keywords: visitor center, design of architectural environment, history, tourism, architecture

Фрэнк Ллойд Райт и Луис Исидор Кан — архитекторы, чьи работы оказали значительное влияние на развитие современной архитектуры, определив её основные принципы и направления. Изучение их подходов к созданию проектов, а также сформулированных архитекторами идей и принципов дизайна поможет выявить их влияние на архитектуру современности, формирование тенденций, способных определить облик городов будущего.

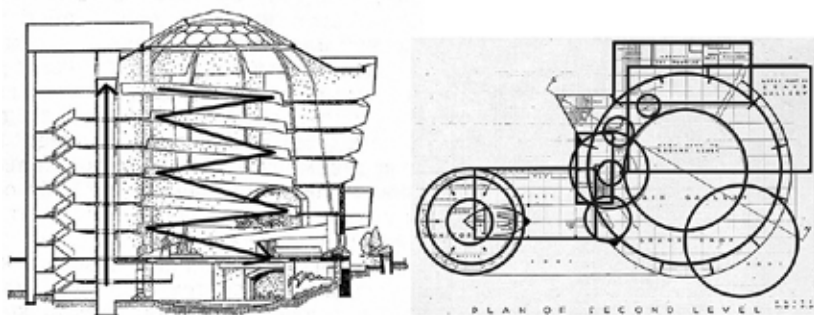
В основе творческого метода Ф. Л. Райта лежит принцип проектирования зданий «изнутри наружу», учитывая окружающий ландшафт. Для него «органическая» архитектура означала не просто связь с природой, а выражение целостности. Архитектор утверждал следующее: «...современная архитектура — это вообще все то, что строится сегодня, но органическая архитектура — это архитектура “изнутри наружу”, в которой идеалом является целостность» [3]. «Пространство внутри здания — это реальность этого здания». Так говорит Ф. Л. Райт в обращении «Разрушение коробки» (*The Destruction of the Box*)¹, в котором он напоминает аудитории истоки своего разрыва с прежней архитектурной мыслью.

Фрэнк Ллойд Райт получил письмо от мецената Соломона Р. Гуттенхайма с просьбой создать проект нового музея для коллекции абстрактного искусства. Гуттенхайм остановил свой выбор на Нью-Йорке для размещения музея, и Райту не понравилось это решение: «Я мог бы назвать множество других подходящих мест в мире для строительства этого значимого музея, но, похоже, нам придется спроектировать музей в Нью-Йорке», — писал архитектор в 1949 г. в своем письме. Райт полагал, что город сильно застроен, перенаселён и не обладает архитектурной привлекательностью.

Близость участка к Центральному парку стала важным доводом: он обеспечивал защиту от городского шума и суеты, а также позволил Райту реализовать его предпочтение к органичным формам в архитектуре. В то время как остальная часть Пятой авеню представляет собой прямоугольные, вертикальные здания, украшенные элементами орнамента, музей Гуттенхайма противопоставляет этой регулярности свой округлый скульптурный фасад. Его чистый спиралевидный объем лишен поверхностного декора. Дизайн Райта также иллюстрирует его восприятие строгой геометрии модернистской архитектуры. Райт верил в символическую силу чистых форм и был сосредоточен на идее, что гладкая поверхность проявит монолитный характер, который он хотел показать.

Первоначальную идею Райта называли «перевёрнутым зиккуратом», поскольку она напоминала крутые ступени древних сооружений Месопотамии. Дизайн нового пространства не следовал традиционной концепции музейного плана, предполагающей прохождение посетителей через ряд взаимосвязанных залов. Вместо этого архитектор выбрал другой подход: гости поднимутся на верхний этаж на лифте, а затем спустятся по наклонной поверхности, любясь картинами по пути, после чего попадут

¹ «Разрушение коробки», эссе в сборнике: Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings. New York: Meridian Books, 1960. P. 284–288.



Ил. 1. Музей С. Гуттенхайма в Нью-Йорке, арх. Ф. Л. Райт

в атриум здания, который станет кульминацией их экскурсии. Открытая шестиэтажная ротонда предлагает зрителям возможность одновременно наблюдать различные элементы выставки на разных уровнях.

Исходя из всего сказанного можно выделить несколько особенностей музея:

- *Цилиндрическая форма здания.* Она контрастирует со строгой городской средой Манхэттена и отражает органическую непредсказуемость природы;
- *Стены интерьера, наклоненные назад от зрителя.* Они были задуманы так, чтобы картины размещались под наклоном, «как на мольберте художника». Однако из-за закругленности помещений картины, тем не менее, было сложно демонстрировать;
- *Крутые откосы между полом галереи и стенами галереи.* Они служат барьером между зрителями и художественными произведениями;
- *Естественное освещение.* Естественное освещение в музее обеспечивается стеклянным куполом здания, который венчает ротонду из шести этажей, и мансардными окнами (правда, сейчас они закрыты) (ил. 1).

Луис Кан предложил идеи, которые отличались от «органических» построек Райта. Он создал уникальный проектный метод, который характеризовался применением простых геометрических форм, суровой монументальностью сооружений и использованием «грубых» материалов, таких как кирпич, бетон и дерево, без последующей отделки. Л. Кан искал свой путь в модернистской архитектуре, основываясь на вечных структурных принципах и не ограничивая себя определённым стилем. Его интересовали традиционные знания о мире и архитектуре. Он восхищался руинами и древними сооружениями, свободными от отделки и декора, полагая, что именно они демонстрируют свою подлинную структуру.

Л. Кан считал своим лучшим произведением художественный музей Кимбелл. При создании выставочного пространства архитектор обращает свое внимание на игру света и тени на элементарных формах каменной кладки,

и ищет способы пропускать свет в здания, которые вырастали из сущностной «природы» конструкции. «Структура», как он утверждал, «является создателем света». При проектировании любой художественной галереи контроль естественного света, как для освещения работ, так и для обеспечения того, чтобы на них не попадали вредные ультрафиолетовые лучи, является ключевой задачей. Таким образом, архитектор стремился разработать способ, позволяющий естественному свету проникать в помещение в умеренных объемах, подчеркивая красоту архитектурной формы, и при этом исключающий попадание прямых солнечных лучей на художественные произведения [5].

Кан сам прекрасно описал, каким он видит свой проект: «Я занимаюсь созданием художественного музея в Техасе. В этом проекте я представляю, что свет в залах, оформленных бетоном, будет блестеть, как серебро. Я понимаю, что в картинной галерее естественный свет должен быть ограничен. Идея заключается в том, чтобы организовать музей из последовательно расположенных комнат с цилиндрическими сводами, имеющими одинаковые размеры — 30,5 м в длину и 7 м в ширину. Каждая комната будет увенчана щелью, смотрящей на небо, и зеркальным элементом, который будет отражать естественный свет в своде. Это пространство будет наполняться светом, не воздействуя на произведения искусства напрямую, и даст посетителям возможность ощущать время суток по изменению интенсивности солнечного света. Пространство наполнит свет, не задевая произведений искусства напрямую, и он даст посетителям возможность ощущать время дня по интенсивности солнечного света».

В Техасе, с его высоким, интенсивным солнцем, самым простым решением было бы допустить только северный свет, но для Кана интерьер должен был контактировать с пролетающими облаками и движением солнца. Поэтому с самого начала он исследовал сводчатую кровельную систему, в которой свет будет поступать сверху и по-разному отражаться и преломляться, прежде чем достигнет произведений искусства [5]. Каждой секции он придал изогнутый свод, разделенный щелью по центру, которая позволяет свету попадать вниз. Структурно свод представляет собой цилиндрическую оболочку, опирающуюся на 4 колонны, пролеты между которыми имеют размеры 30,5 x 6,7 м. На концах своды укреплены неглубокой балкой, а соединение между ней и стенами представляет собой сужающуюся щель, образованную путем сопоставления «логической» круглой геометрии стены с цилиндром наверху, таким образом раскрывается необычная форма конструкции. Кан сказал: «Нельзя считать пространство архитектурным, если в нем нет места натуральному свету» [1].

Музей находится в углу Мемориального парка Уилла Роджерса, а галереи размещены на платформе, содержащей служебные помещения. Вход с автостоянки расположен на нижнем уровне, в то время как вход из парка находится на верхнем уровне, куда можно попасть по плавному лестничному пролету к крыльцу, которое стоит как «руины» галерей. План уровня галереи двухполюсный с центральным входным залом и галереями



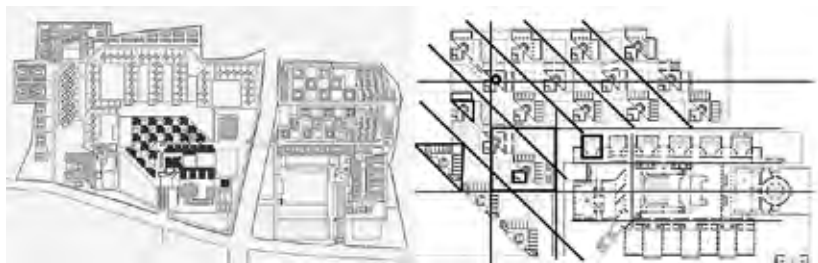
Ил. 2. Художественный музей Кимбелл, арх. Луис Кан

по обеим сторонам. Они сочленены двумя световыми дворами и верхними объемами комнат реставраторов внизу, и частично заняты кафетерием. Рассчитана эргономика пространства музея. Если смотреть вниз под своды, то интерьер, кажется, состоит из последовательности смежных комнат, в то время как если смотреть на них сверху, заметно чередование плоских и сводчатых пространств, а также тонкие изменения освещения создают расширенный и дифференцированный объем Е (ил. 2).

Институт менеджмента в Ахмадабаде (Индия), известный как ИМ Ахмадабад или просто ИМА, является одним из ряда проектов, осуществленных архитектором Луисом Каном вне США. В процессе проектирования кампуса ИМ он воссоздает геометрические формы древних сооружений, анализирует их структуру, конструктивные особенности и функциональные аспекты. Это придает кампусу особую монументальность, схожую с руинами.

Интересно также и зонирование территории, в основе которой лежит модульная система, отражающая священную геометрию Индии, что позволяет соединить исторические традиции с современными подходами. Его «сакральная» геометрия включает круг и квадрат — фигуры, которые находят отражение в священных индийских мандалах. Мандала традиционно использовалась для планирования индийских городов, храмов и домов, создавая структуру и порядок в жизни людей на протяжении многих веков [4]. Геометрическая организация, включающая круг, вписанный в квадрат, и диагонали, пересекающие углы квадрата под углом 45° , находит свое выражение в планировке внутренних дворов, дорожной сети, расположении зданий и их фасадов [4]. В архитектурном плане можно выделить такие элементы как треугольник, квадрат и круг, которые создают определенный ритм. Жилые корпуса представляют собой модифицированные кубические формы. Луис Кан подчеркивает, что квадрат обладает особыми свойствами, позволяющими упорядочить пространство и эффективно решить различные проектные задачи (ил. 3) [1].

Следует сравнить проект кампуса Луиса Кана с проектом Южного колледжа Флориды Фрэнка Ллойда Райта.



Ил. 3. Кампус ПИМ, арх. Луис Кан

Флорида была прекрасным местом для Фрэнка Ллойда Райта — пологий склон холма, на котором ранее находилась цитрусовая роща. Райт стремился создать такие конструкции, которые бы гармонировали с окружающим ландшафтом. Он предпочитал использовать местные материалы. Поскольку почва была песчаной, он решил построить здания из бетонных блоков, добавив в бетон песок и мелкие ракушки. Райт разбил всю территорию на шестифутовые квадраты, проводя сетку с севера на юг и с востока на запад. То же самое было сделано в вертикальном направлении, в результате чего на кампусе образовались шестифутовые кубы. Каждое здание точно расположено по одной из этих линий сетки, что делает весь ансамбль геометрически идеальным. Помимо прямоугольников, также использованы треугольные, ромбовидные и шестиугольные формы. Отдельные здания на территории связаны между собой диагональными дорожками, формируя дворы с рощами апельсинов. Укрытые навесами дорожки ведут к берегу озера. Также предусмотрены парковочные места для автомобилей. Здания возведены из цветных бетонных блоков.

Оба архитектора в своих проектах кампусов опираются на структуру, ритм и четкую геометрию. При этом у Л. Кана проявлены выразительные возможности неотделанной кирпичной конструкции, включая арочные проемы, органичные для построек из кирпича, тогда как у Ф. Л. Райта присутствуют и отделочные материалы на фасаде, и даже скупой геометрический декор, отсылающий (как в его постройках 1920-х гг.) к архитектуре доколумбовой Америки.

В ходе анализа проектов и текстов обоих архитекторов удалось выделить ключевые тенденции формирования современной архитектуры:

- *Непрерывность архитектурного пространства.* Райт стремился к созданию архитектурного пространства, в котором отдельные части не выделяются, как в классической архитектуре. Он проектировал здания «изнутри наружу», работая также с ландшафтной средой [2].

- *Органические архитектурные принципы.* Органическая (органичная) архитектура подразумевает единство с окружающей природой.

- *Проектирование «изнутри наружу»*. Ф. Л. Райт считал, что пространство внутри здания является его реальностью. Это означает, что между внутренними и внешними пространствами должна быть гармония.
- *Использование горизонтальных линий и открытых пространств*.
- *Обязательная работа с естественным освещением*. Как отмечал Л. Кан, «без естественного света это не архитектурное пространство» [3].
- *Функционализм и рациональность*. Здания, должны быть максимально эффективны и удобны для использования.
- *Монументальность и использование архитектурного символизма*. Здания могут иметь мощные и выразительные формы, но при этом Л. Кан отрицал декор и скептически относился к монументальному искусству, утверждая, что «нельзя делать архитектуру для картины или скульптуры» [1], тогда как Ф. Л. Райт активно применял принципы синтеза искусств и свой «интегральный» орнамент [6].
- *Соединение исторических традиций с современными подходами*.
- *Использование передовых для своего времени технологий*. Оба архитектора активно использовали такие материалы, как бетон, дерево и стекло, чтобы создать новые формы и пространства, организовывая их при помощи инновационных конструктивных решений [7].

В заключение следует отметить, что проекты и идеи Ф. Л. Райта и Л. Кана оказали влияние на таких современных архитекторов, как Марио Ботта (музей современного искусства в Сан-Франциско, религиозные постройки), Тадао Андо (художественный музей Чичу, музей современного искусства Форт-Уэрта), Тойо Ито (библиотека Университета искусств Тама), Чарльз Корреа (культурный центр в Джайпуре), Борис Георгиевич Устинов (проект Дома культуры ВОГ, таунхаусы на Выборгском шоссе, частные жилые дома).

Литература

1. Белоголовский, В. Музей Кимбелл. Личные впечатления // Архитектур. Вест. — 2009. — № 4. (109). — URL: <http://archi.ru/press/russia/19949/muzei-kimbell-lichnye-vpечatleniya> (дата обращения: 27.11.2024).
2. Лобанов, Е. Ю. Дизайн-проектирование: учебник. — Москва: Юстиция, 2022. — 204 с.
3. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред А. В. Иконникова. — Москва: Искусство, 1972. — 181 с.
4. Carter, J. Indian Institute of Management. Louis Kahn / J. Carter, E. Hall // Contemporary Responses of Indian Architecture. — Utah: University of Utah, 2011. — 40 p.
5. Davies, Colin. Key Houses of the Twentieth Century: Plans, Sections and Elevations. — London: Laurence Publishing Ltd, 2006. — 156 p.
6. Frank Lloyd Wright: From Within Outward. — New York: Skira Rizzoli Publications, 2009. — 360 p.
7. Louis I. Kahn. Monografías de Arquitectura y Vivienda. — Madrid: Arquitectura Viva SL, 2001. — 108 p.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Монументальная живопись, обладая уникальными свойствами взаимодействия с пространством, является не только формой художественного выражения, но и важным инструментом организации и трансформации архитектурной среды. В статье исследуются основные аспекты использования монументальной живописи в качестве средства создания гармоничных и функциональных пространств, а также влияние этого вида искусства на восприятие и переживание окружающей среды. Анализируются тенденции в применении монументальной живописи в архитектурных проектах. В статье анализируется значение монументальной живописи, при проектировании пространственной среды, а также возможные решения проблем, возникающих при проектировании интерьеров, с помощью настенной росписи, графики. Приведены примеры применения монументальной живописи в художественном оформлении общественных зданий и сооружений как в Армении, так и за рубежом. Приводятся обоснования важности инновационных и альтернативных решений в области дизайна в современном мире, также примеры из проведенных исследований, в результате чего становится очевидной важность применения настенной росписи, и других графических решений для оформления помещений при проектировании интерьеров.

Ключевые слова: монументальная живопись, проектирование, пространственная среда, архитектура, интерьер

Lusine P. Petrosyan

Yerevan, Armenia

State Academy of Fine Arts of Armenia

MONUMENTAL PAINTING AS A MEANS OF ORGANIZING THE SPATIAL ENVIRONMENT

Monumental painting, with its unique properties of interaction with space, is not only a form of artistic expression but also an important tool for organizing and transforming the architectural environment. The article explores the main aspects of using monumental painting as a means of creating harmonious and functional spaces, as well as its influence on the perception and experience of the surrounding environment. It analyzes examples from contemporary trends in the application of monumental painting in architectural projects. The

article presents the importance, role, and significance of monumental painting in spatial design, as well as possible solutions to problems that arise in interior design through the use of wall painting, graphics. Examples of monumental painting in the design of public buildings and structures in Armenia and abroad are provided. Possible forms, means, and types of application of monumental painting as a means of organizing spatial environments are presented. Justifications for the importance of innovative and alternative solutions in the field of design in the modern world are also included. The article also cites examples from conducted studies, which clearly demonstrate the importance of wall painting and other graphic solutions in interior design.

Keywords: Monumental painting, design, spatial environment, architecture, interior

Монументальная живопись представляет собой значимую форму искусства, которая органично вписывается в архитектурное пространство и создает особую атмосферу для зрителей. Эстетические, символические и функциональные аспекты монументальной живописи делают её мощным инструментом в организации пространственной среды. Монументальное искусство является неотъемлемой частью архитектурно-пространственной среды, от которого во многом зависит образ города, здания, пространство. Синтез искусств в архитектуре представляет собой интеграцию различных видов художественного творчества — живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства — в архитектуру, в результате чего формируется качественно новое эстетико-образное единство.

Этот процесс не сводится к механическому объединению произведений разных видов искусства в рамках одного архитектурного объекта или комплекса, даже при условии их одновременного создания. Подлинный синтез искусств достигается через органичное художественное взаимодействие компонентов, где каждый из них обладает самостоятельной эстетической ценностью, а их совокупность рождает уникальные свойства художественного ансамбля, выходящие за пределы индивидуальных характеристик отдельных элементов. Экстерьеры и интерьеры несут в себе или определенный энергетический заряд эстетического воздействия, формируя эмоциональное состояние жителей, или холодно, безразлично и отстранённо существуют сами по себе, создавая безликую среду обитания [7, с. 225].

Монументальная живопись в первую очередь помогает интегрировать искусство в пространство, создавая уникальные визуальные акценты и добавляя глубину архитектурному облику. Она может значительно изменять восприятие масштаба и формы помещений. Например, росписи на стенах или потолках создают эффект расширения пространства или его визуального разделения, позволяя раздвигать пределы восприятия. Монументальные произведения могут быть использованы как для улучшения эстетики, так и для практического решения задач функциональной

организации пространства. В некоторых случаях живопись выполняет роль информационных и навигационных элементов, например, в общественных зданиях или в музеях, где росписи могут подсказать посетителям, как ориентироваться в пространстве. Целью данной работы является исследование монументальной живописи как средства организации пространственной среды и её воздействия на восприятие этого пространства.

Монументальная живопись имеет долгую историю, начиная с наскальных рисунков и росписей в пещерах, и до величественных работ ренессанса и барокко. Средневековая и ренессансная монументальная живопись часто носила символический и идейный характер, формируя концептуальные связи между духовным и материальным мирами. В этот период стены и потолки зданий становились носителями и распространителями культурных и философских идей. Основные техники монументальной живописи являются фреска и «а секко». В росписи исключительно трудоемкая и требующая технической виртуозности фреска уступает место технике «а секко» (по сухой штукатурке), более устойчивой в атмосфере современных городов [11, с. 44]. Современная монументальная живопись выходит за рамки традиционных форм настенной росписи. Она охватывает различные методы и техники, включая граффити, трафаретное искусство, инсталляции, фотообои и многое другое. Этот жанр размывает границы, объединяя эстетику с социальными комментариями, культурным разнообразием и личными идеями. Прорывая границы традиционного искусства, современное настенное графическое искусство предлагает новые перспективы в области дизайна. Одной из уникальных сторон настенной росписи является её способность беспрепятственно сочетать дизайн и функциональность. В отличие от традиционных картин или печатных изображений, настенные росписи могут быть адаптированы к поверхностям любого размера, обеспечивая идеальное соответствие пространству. С развитием новых технологий и материалов в XIX и XX вв. монументальная живопись значительно трансформировалась, что позволило создавать работы, которые не только украшают пространство, но и активно влияют на восприятие окружающей среды, создавая новые формы взаимодействия между искусством и архитектурой.

Монументальная живопись как средство организации пространства

Монументальная живопись представляет собой важный инструмент в организации архитектурного пространства, способный гармонично объединять художественные и архитектурные элементы. Она трансформирует пространство, создавая иллюзию глубины, масштабности или камерности, усиливая его эстетическое воздействие. Являясь частью синтеза искусств, монументальная живопись интегрирует живописные образы в архитектурную структуру, формируя целостный художественный ансамбль. Таким образом, она выполняет как декоративную, так

и пространственно-организующую функцию, обогащая восприятие архитектуры. Современная архитектурно-художественная и градостроительная деятельность нуждается во всестороннем использовании цвета носителя смысловой, эмоциональной и эстетической информации, знания особенностей его восприятия в пространстве, формообразующего действия, семантики, его роли в создании художественного образа архитектурного произведения, района, города. Проектирование колористики пространства целесообразно включать в общую систему художественного и архитектурно-градостроительного проектирования и рассматривать с точки зрения этой системы как целостное объемно-пространственное и цветовое проектирование, как целостное архитектурно-художественное произведение [8, с. 4]. Монументальная живопись позволяет эффективно организовывать пространство, создавая эмоциональную атмосферу. Например, использование ярких и насыщенных цветов на больших поверхностях может наполнить пространство энергией, в то время как пастельные тона, наоборот, создают успокаивающую и гармоничную атмосферу. В интерьере, помимо создания уникальной атмосферы и эстетики, при использовании настенной росписи или графики можно:

Помогать визуальный центр композиции.

Помогать решать задачу зонирования пространства.

При правильном применении визуально увеличивать пространство.

Подчеркивать характерные черты выбранного стиля.

Нейтрализовать яркую цветовую палитру интерьера или, наоборот выделять отдельные монохромные элементы.

Графика играет важную роль в гармонизации и улучшении общего восприятия пространства. Монументальная живопись используется для изменения и дополнения пространственного восприятия через несколько основных методов. Росписи на стенах, потолках даже на внешних фасадах зданий или в интерьере становятся не просто декоративными элементами, а частью общей архитектурной композиции. Примером такого подхода можно рассмотреть работу графического дизайнера Паулы Шер в Форест-Хиллз (*Forest Hills*) на территории Государственной средней школы в Форест-Хиллз (*Queens Metropolitan Campus*), где она включила карты и названия улиц в интерьерную графику. Эта интерьерная графика имеет образовательный контекст в смысле знакомства с местом проживания людей, будь то город или определенный регион [12].

Монументальная живопись изменяет масштаб восприятия пространства, создавая иллюзию расширения или, наоборот, сужения.

Это позволяет художникам и архитекторам манипулировать восприятием архитектурных объектов, направляя взгляд зрителя, усиливая или ослабляя визуальные акценты в зависимости от нужд пространства. С точки зрения роли монументального искусства в организации пространственной среды можно выделить две основные тенденции. Одна из них ориентирована на создание масштабных пространственных зон,

требующих крупных размеров произведений. Другая направлена на камерный масштаб, предполагающий непосредственный контакт с человеком. Обе эти тенденции оказывают влияние на характер образного решения произведений, а также на выбор их изобразительных и композиционных средств. Подобной работой является монументальное произведение армянского художника Рудольфа Гаргалояна, выполненное в 1971 г. на внутренней стороне купола Ереванского государственного медицинского университета имени Мхитара Гераци. Название работы: «Борьба человека против зла». Эта настенная роспись гармонично вписывается в изогнутую форму внутренней поверхности купола. Изображения отличаются определенной геометричностью форм и графической обработкой. Роспись является плоскостной, лишенной объемности. Однако геометрические фоновые решения создают определенные планы, благодаря чему при просмотре возникает впечатление, что изображение уходит вглубь, как бы вовлекая зрителя в представленный сюжет. На росписи изображены врачи, сражающиеся с драконом, который символизирует различные болезни, поражающие человеческий организм.

Важной функцией монументальной живописи является создание уникальной эмоциональной атмосферы в пространстве. Использование цвета, формы и композиции позволяет не только выразить эстетические идеи, но и воздействовать на психоэмоциональное состояние зрителя. Например, росписи, выполненные в темных тонах с элементами символизма и абстракции, могут вызывать чувства торжественности и серьезности, в то время как яркие и светлые цветовые палитры способствуют созданию более жизнерадостной атмосферы. Сюжет композиции благодаря своей масштабности усиливает впечатление и влияние на зрителя. В XX в. такие художники, как Хосе Клементе Ороско и Диего Ривера, использовали монументальную живопись для создания мощных социальных и политических высказываний, воздействуя на общественное восприятие. Мексиканский мурализм — явление во многом уникальное и теснейшим образом связанное с социальными контекстами этой страны и событиями, которые всколыхнули её жизнь и жизнь всего континента. Мощный импульс к развитию новых направлений в искусстве дали именно события мексиканской революции. В результате в период с 1920-х до 1970-х гг. на общественных зданиях в Мексике (преимущественно в интерьерах, а также и на фасадах зданий в более поздний период) были созданы многочисленные монументальные фрески с национальными, социальными и политическими посланиями. Это стало началом плодотворной традиции, которая сохраняется в Мексике и в настоящее время. Мексиканское монументальное искусство оказало влияние на искусство других стран Американского континента, включая США (где мексиканские художники проводили немало времени), вдохновив так называемое художественное движение Чикано [3, с. 77].

Монументальная живопись в Армении

В многовековой истории искусства Армении важную роль занимает монументальная живопись, главным образом настенная роспись. Как искусство, адресованное широким слоям народа, она в каждую историческую эпоху отражала не только художественные и эстетические представления своего времени, но и изменения в общественной мысли, социально-политические преобразования и области взаимодействия. Настенная живопись была мощным средством идеологического воздействия, особенно в средние века. Монументальная живопись в Армении имеет глубокие корни. Примечательно, что здесь особенно широко было распространено наскальное искусство. Позднее, с развитием общественно-экономической жизни, формированием и развитием архитектуры, постепенно получило распространение украшение внутренней поверхности культовых сооружений живописью. Самые древние настенные росписи, созданные в Армении, относятся к периоду царства Арарат (Урарту, IX–VI вв. до н. э.). Фрагменты росписей были обнаружены в основанном в 782 г. до н. э. городе Эребуни (Ереван), в крепости-городе Тейшебаини, а также в поселениях Западной Армении: Алтын-Тепе и Азнавур-Тепе. Фрески из храма бога Халди и обширного царского дворца Эребуни дошли до наших дней лишь фрагментарно. На них в основном изображены культовые сцены и образы: процессии богов, животные, предназначенные для жертвоприношений, деревья жизни и т. д.

В росписях Эребуни значительное место занимают декоративные пояса, расположенные горизонтальными рядами с повторяющимися элементами [6, с. 13]. После падения царства Арарат традиции настенной живописи, безусловно, продолжились. Многие культовые сооружения золотого века армянской архитектуры были украшены настенными росписями, включая храмы Багарана и Мрена, церкви Святой Богородицы и Святого Георгия в Артике, Святого Стефана в Коше, Кармравор в Аштараке, Святого Зоравора в Ехварде, а также церкви в Птгни и Сисиане, монастырь Таргманчац близ Эчмиадзина, Звартноц и другие. Среди памятников раннехристианской монументальной живописи выделяется фреска Лмбатаванка благодаря своей оригинальной иконографии. Она основана преимущественно на текстах Ветхого Завета, в частности, на литературной основе видения пророка Иезекииля [5, с. 101].

Если рассматривать искусство советской эпохи, важно отметить, что монументальная пропаганда в этот период была одним из ключевых инструментов формирования идеологического сознания и культурной идентичности в условиях социалистической государственности. Этот феномен сочетал в себе элементы искусства, архитектуры и политической агитации, создавая визуальные образы, способные внушать идеи социализма, коллективизма и прогресса. Художники также вдохновлялись достижениями науки и техники в СССР, что нашло яркое отражение в монументальном искусстве этого периода. В сюжетах преобладала

космическая тематика. Создавались как настенные росписи, так и многочисленные монументальные мозаики, посвященные теме покорения космоса, которые украшали как городскую среду, так и интерьеры общественных зданий [4, с. 11]. Существовал специальный указ об обязательном использовании 2% средств, предусмотренных на строительство зданий, на их «художественную отделку» и благоустройство окружающей территории [10, с. 9]. Таким образом, в огромных количествах появлялись произведения в технике мозаики, фрески, витража и монументального текстиля. В условиях стремительно нарастающей высотности зданий, их объемов, предполагалось, что живопись и скульптура должны способствовать созданию «человеческой» меры восприятия окружающей среды [1, с. 18]. Монументальная живопись в Армении прошла значительный путь эволюции, начиная с советского периода и заканчивая современными подходами. Как художественное направление, она играла важную роль в формировании не только эстетического, но и функционального восприятия пространства. Будучи неотъемлемой частью архитектуры, она использовалась для оформления общественных зданий, заводов, государственных учреждений с целью утверждения коллективной идентичности и акцентирования национальной культурной специфики.

Монументальная живопись на фасадах зданий чаще всего располагалась на специально отведенной для нее пустой плоскости, либо покрывала глухие кубические или прямоугольные объемы верхней части здания. В интерьерах произведения монументально-декоративной живописи отличали и выделяли основные, наиболее значимые зоны, зачастую спасая невыразительный художественный образ внутреннего пространства. В крупных архитектурных проектах произведения монументальной живописи часто задумывались параллельно со строительством здания. Это значит, что художник участвовал в оформлении художественного образа архитектуры, а не только забивал монументальным искусством «дыры» пустых невыразительных объемов [2, с. 171].

Тематика монументальных работ отражала идеалы социализма, такие как коллективизм, трудовые подвиги, индустриализация и борьба за мир. Настенная живопись в общественных пространствах, таких как школы, театры, фабрики и дома культуры, подчеркивала достижения советского народа. Ярким примером такого подхода является настенная роспись в интерьере Министерства внутренних дел Армении «Армения 1920» (авторы — Эдуард Карсян, Саро Каленц, 1978 г.), где представлено вступление Красной армии в Ереван. Здесь интересна техника исполнения фрески, выполненной на деревянных планках с использованием темперы. Эту технологию Эдуард Карсян впервые применил в России, в городе Уфа, для росписи Дворца культуры (1975 г.). Автор отмечает, что важно наносить краску не слишком толстым слоем и использовать прозрачность темперы для создания объемных форм, более условных по своему характеру. Текстура дерева остаётся всегда видимой, чего

невозможно достичь на стене, поскольку здесь важно передать особую утонченность, характерную именно для работы с деревом.

Армянские художники стремились вписать советскую идеологию в рамки национального наследия, используя традиционные армянские мотивы миниатюры и элементы национального искусства. Из ярких примеров можно упомянуть трёхчастную фреску «Армения», в фойе президиума Союза писателей Армении, автор Генрик Сиравян (1973), фрески известного армянского живописца Минаса Аветисяна «Прядут нить» (1973), размещенные в зоне пассажирского терминала, и «Ерканк» (1973) в президентском терминале международного аэропорта Еревана «Звартноц».

Монументальные росписи используются не только как украшение, но и как инструмент визуального разделения или объединения пространства. Примером является оформление школ и университетов, где росписи помогают формировать образовательную атмосферу, стимулирующую творческое и интеллектуальное развитие. Здесь особого внимания заслуживает монументальная живопись Вана Хачатуря, выполненная в 1956 г. на стенах главной лестницы «Матенадарана» — Научно-исследовательского института древних рукописей имени Месропа Маштоца. Она представляет собой трехчастную композицию под названием «История Армении» (Армянская письменная культура). Она выполнена в синесерых оттенках, напоминающих базальт здания, композиция насыщена символизмом и историческими образами. В композиции доминируют ощущение силы, целенаправленного движения.

После распада СССР изменились идеологические ориентиры, что отразилось на всех видах искусств, в том числе и на монументальной живописи. Многие советские монументальные произведения утратили своё идеологическое значение, но сохранили художественную ценность. В некоторых случаях они были уничтожены или заменены новыми произведениями.

Монументальная живопись все чаще позволяет подчеркнуть уникальность армянской культуры, её исторические достижения и традиции. Художник Рубен Гевондян оформил настенными росписями интерьер отеля §Ереван¹ (*Grand hotel Yerevan*) в 2000 г. Оформление гостиницы включает национальные элементы, символы и орнаментальные мотивы, а фреска на потолке конференц-зала напоминает композиции мастеров итальянского ренессанса. Рубен Гевондян много лет исследовал национальные армянские костюмы и образы истории и культуры своей исторической родины, что позволило ему воссоздать впечатляющие настенные росписи не только в гостинице «Ереван», но и во всех залах Детской национальной библиотеки имени Хнко Апора в Ереване (1982–1984).

Произведение выполнено в технике рисунка карандашом. Эти удивительные и вдохновляющие образы армянской истории талантливый художник, автор росписи Рубен Гевондян, сумел гармонично и мастерски

включить в интерьер читальных залов. Круглая форма окон, дверей зала, изображения, и круглый орнамент на деревянной двери главного входа с национальными орнаментами (дверь входа выполнена скульптором Оганом Петросяном, архитекторы — Левон Галумян и Рузан Алвердян) нашли свое отражение в графике росписей, что делает внутреннюю атмосферу еще более целостной и гармоничной с общей архитектурой здания. Цвета светлые, образы прозрачны и легко воспринимаются. Автор сумел найти необходимое ему насыщенное и глубокое содержание росписей с помощью легких штрихов карандаша и геометрической графики. Оттенки голубого, серого и светло-коричневого не отвлекают внимание посетителей Детской национальной библиотеки, но прекрасно вписываются в ее пространство, и становятся выразительными и впечатляющими. Они рассказывают посетителям о многовековой истории армянского народа.

Монументальная живопись в современности интегрировалась с другими художественными формами, такими как инсталляции, муралы и цифровое искусство. В Ереване и других городах появились муралы, созданные как часть урбанистических проектов, направленных на улучшение визуального восприятия городской среды. Например, с 2023 г. благодаря усилиям инициативы *City of the Future Yerevan Street Art Fest* в Ереване, на одной из центральных улиц боковая стена здания Государственной Художественной Академии Армении украшает монументальная работа известного итальянского муралиста Антонино Перротты (*Antonino Perrotta*) [13]. Однако важно отметить, что данная работа выполнена в узком пространстве, в результате чего она не имеет удобной точки обзора и пространства для просмотра, что не позволяет этому монументальному произведению интегрироваться в городскую среду.

Монументальная живопись и общественная среда — это синтез прошлого и настоящего. С советского периода до наших времен монументальная живопись в Армении прошла путь от инструмента идеологической пропаганды до средства культурного самовыражения и организации общественного пространства, и оно остаётся важной частью пространственной организации. Она продолжает быть мощным инструментом формирования визуальной среды, объединяя прошлое и настоящее, традиции и инновации.

Современные тенденции в монументальной живописи

С развитием современных технологий монументальная живопись претерпела значительные изменения. В XXI веке художники и архитекторы стали использовать новые материалы и методы, включая цифровые технологии, проекционные инсталляции и световую живопись. Этот подход позволяет создавать динамичные, меняющиеся и адаптивные произведения искусства, которые могут отвечать на изменения окружающего пространства и взаимодействовать с людьми в реальном времени. Современные примеры монументальной живописи включают проекции

на зданиях, или проекционные иллюстрации, видеоролики, используемые в оформлении выставочных залов искусства, а также в оформлении театральных представлений, которые могут создавать эффект движения и изменять восприятие архитектуры, пространство. Это новое направление открывает возможности для создания интерактивных пространств, где искусство и архитектура становятся неотделимыми от повседневной жизни людей. Примером могут служить работы художника Джеймса Таррелла. В своих проектах он используют свет и цвет в монументальном масштабе, позволяя создавать уникальные визуальные впечатления и изменяя восприятие пространства в динамике [9, с. 44].

Заключение

Монументальная живопись, как средство организации пространственной среды, является мощным инструментом, который не только изменяет эстетическое восприятие пространства, но и активно влияет на эмоциональное и интеллектуальное восприятие людей. Через интеграцию с архитектурой, манипуляцию масштабом и использованием символики, монументальная живопись оказывает глубокое влияние на структуру и атмосферу пространства. Современные технологии и материалы позволяют художникам создавать новые формы взаимодействия с архитектурной средой, расширяя возможности для дальнейшего развития этой уникальной формы искусства. Вопросы и постановка творческих решений во взаимосвязи с проектной деятельностью архитекторов и дизайнеров среды в которой живет человек, всегда актуальна, интересна и проблематична как в реальном проектировании, так и в процессе обучения современным требованиям, методам и технологиям синтеза искусств. Монументальная живопись продолжает оставаться важной частью архитектурного и культурного ландшафта, отражая актуальные социальные и эстетические запросы, а также обогащая повседневный опыт зрителей.

Литература

1. *Валериус, С. С.* Монументальная живопись: современные проблемы. — Москва: Искусство, 1979. — 175 с.
2. *Гахова, И. В.* Принципы взаимодействия монументально-декоративной живописи 1960–1980 гг. с архитектурой // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 1, Ч. 1. — С. 169–179.
3. *Исмиева, В. М.* Мексиканский мурализм в контексте национальной и европейской культуры // Россия и мир: развитие цивилизаций. Инновации и консерватизм: поиск баланса: мат-лы XII Междунар. науч.-практ. конф.; Москва, 6–7 апреля 2022 г. / под. ред. М. А. Булавиной. — Москва: ИМЦ, 2022. — С. 76–81.
4. *Котов, А.* Монументальное искусство в СССР. — Москва: АСТ, 2022. — 208 с.
5. *Меликсетян, Г.* Монументальное искусство в Армении (монументальное искусство, фрескопись) // Հայագիտական հանդես. — 2023. — № 2 (61). — С. 98–106.

6. *Оганесян, К.* Росписи Эребуни. — Ереван: Изд-во Академии Наук Армянской СССР, 1978. — 214 с.
7. *Прохоров, С. А.* Проблема синтеза искусств в архитектуре // Мир науки, культуры, образования. — 2012. — № 5 (36). — С. 224–226.
8. *Сотникова, Н. В.* Колористка как основа формообразования в архитектуре: 17.00.04: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. В. Сотникова; ГОУ ВПО. — Барнаул, 2010. — 22 с.
9. *Тулякова, Д. С.* Творчество Джеймса Таррелла как феномен рубежа XX–XXI веков / Д. С. Тулякова, В. Е. Калашников // Всероссийская научно-практическая конференция: ДИСК-2017. — Москва, МГУДТ 2017. — С. 43–47.
10. *Уралов, И. Г.* Современные проблемы синтеза архитектуры и монументальных искусств / И. Г. Уралов, С. Н. Репин // Взаимодействие искусств в современном художественном процессе / ред. Н. С. Кутейникова. — Ленинград: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1988. — С. 9.
11. *Benton, J. R.* Materials, methods, and masterpieces of medieval art / J. R. Benton. — Калифорния: Greenwood, 2009. — 306 с.
12. *Queens Metropolitan Campus* // Pentagram: [сайт]. — URL: <https://www.pentagram.com/work/queens-metropolitan-campus/story> (дата обращения: 17.06.2024).
13. Անտոնիոն Պերրոուս. Ֆերլանն ամենախոսիրընկալ քաղաքն է՝ // Гос. Академия художеств Армении: [сайт]. — URL: <https://safa.am/17944-2/> (дата обращения: 23.06.2024).

УДК 72.007:72.021.2"20" Lemekhov

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

ТВОРЧЕСТВО АРХИТЕКТОРА ВЛАДИМИРА ЛЕМЕХОВА КАК ПРИМЕР СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИИ РУЧНОГО ЭСКИЗИРОВАНИЯ В АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТАХ XXI В.

В статье рассматривается проблема значимости рисования эскизов «от руки» в современных условиях все более широкого применения компьютерной визуализации и 3D моделирования в дизайне и проектировании современного городского пространства. Авторы подчеркивают актуальность сохранения традиционных приемов, определяют признаки и характерные черты, позволяющие проследить взаимосвязь между творческим вкладом архитектора и итоговой реализацией того или иного архитектурного проекта. Подробный анализ графических эскизов советского и российского архитектора В. И. Лемехова поможет не только раскрыть актуальность обозначенной проблемы, а также наглядно продемонстрирует высокую ценность графических эскизов как области проектирования, которую нельзя полностью вытеснить цифровыми методами моделирования.

Ключевые слова: архитектура, современная архитектура, городское пространство, эскиз, архитектурный проект, Владимир Лемехов, Студия 44

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

The work of architect Vladimir Lemekhov as an example of preserving the tradition of manual sketching in architectural projects of the 21st century

This article examines the importance of hand-drawn sketches in the modern context of the increasingly widespread use of computer visualization and 3D modeling in the design and engineering of modern urban spaces. The author

emphasizes the relevance of preserving traditional techniques, defines the signs and characteristics that allow us to trace the relationship between the creative contribution of the architect and the final implementation of a particular architectural project. A detailed analysis of graphic sketches by the Soviet and Russian architect Vladimir Ivanovich Lemekhov will not only help to reveal the relevance of the problem, but will also clearly demonstrate the high value of graphic sketches as a design area that cannot be completely replaced by digital modeling methods.

Keywords: architecture, modern architecture, urban space, sketch, architectural project, Vladimir Lemekhov, Studio 44

На сегодняшний день изучение основ академического рисунка является неотъемлемой составляющей программы обучения в художественных и промышленных высших учебных заведениях, где готовятся специалисты в области дизайна архитектуры и городской среды. Графика как один из наиболее универсальных языков искусства всегда тесно связана с процессом поиска композиционного решения. Уровень владения графическими приемами и разнообразными графическими техниками практически всегда свидетельствует о мастерстве архитектора или дизайнера, так как именно эскизный поиск является первичным этапом в разработке проекта. Однако, в современном образовании, все отчетливее намечается тенденция сокращения отведенных под освоение академических дисциплин часов в пользу изучения более передовых «компьютерных» [1].

Роль графического эскиза в проектировании архитектурных объектов заключается в создании образа еще не реализованного объекта, как акта воплощения первоначальной идеи и замысла. В современном стремительно развивающемся мире выполнение эскиза «от руки» представляется как неоправданно затратный по времени и силам процесс, особенно если рассматривать его в сравнении с компьютерной визуализацией. Тем не менее графический эскиз нельзя в полной мере заменить методами компьютерного моделирования, лишенного образной выразительности.

Процесс эскизирования позволяет архитекторам выражать свой замысел и концепцию, непосредственно, вне зависимости от требований программного обеспечения, дает возможность свободно экспериментировать с формами и композиционным решением, что несомненно играет важную роль в творческом процессе. Автоматизация данного процесса значительно затрудняет не только проработку важных деталей, но может также повлиять на стиль работы, лишив его индивидуальности и выразительности [5].

Выполнение эскизов «от руки» позволяет архитекторам быстро фиксировать идеи и сразу вносить необходимые изменения на бумаге. Данный аспект имеет большое значение особенно на начальных этапах проектирования, когда задуманная концепция может потребовать неоднократных правок и изменений в зависимости от требований заказчика. При помощи быстрых графических эскизов архитектор может практически сразу

осуществлять поиск различных альтернативных решений, визуально их тестируя, что позволяет значительно сократить время работы.

Являясь мощнейшим инструментом визуализации идей, графические эскизы помогают донести концепцию не только до клиента, но и до других участников проекта и коллег. На этапе обсуждения такой вариант визуализации является более наглядным и доступным, нежели сложные модели, выполненные на компьютере.

По мнению архитектора Сергея Кузнецова, именно архитектурный рисунок является важнейшим условием формирования профессионального мышления архитектора. Так, зарисовки, выполненные с натуры, учат прежде всего передавать в полной мере разнообразие пластических форм и выразительных средств, чувствовать соотношение объемов и пропорций зданий и архитектурных объектов. В дальнейшем, даже самые первые эскизы к тому или иному проекту будут характеризоваться не только индивидуальностью стиля и особой выразительностью, но и точно найденными пропорциональными отношениями, а также членениями фасада, соотношениями и органично вписывающимися деталями, и декоративными элементами [4].

В современной практике все более широкое применение находит использование нейросетей, в том числе и для выполнения визуализаций архитектурных проектов. Однако, принимая во внимание некоторые преимущества такого метода, такие как, например, более быстрое представление различных концепций, нельзя не отметить и его значительные недостатки.

В первую очередь, одним из наиболее негативных аспектов является непредсказуемость результата. Созданные искусственным интеллектом изображения на первый взгляд кажутся впечатляющими и проработанными, но при более внимательном рассмотрении они зачастую лишены точности и смысла. В то время как в процессе живого эскизирования архитектор внимательно контролирует работу на каждом этапе, корректируя формы и пропорции в соответствии с задуманной концепцией.

Погрешности в изображении фигур человека, искажение масштабных соотношений и прочие неточности, присутствующие в визуализациях могут отрицательно сказаться на восприятии проекта, лишая его достоверности. «Пластиковый», нереалистичный характер изображения — еще одна из проблем, с которыми можно столкнуться при работе с нейросетевыми генерациями. Ручное рисование, напротив отражает уникальный стиль и выразительность, помогает не только передать идею, но и материальность объектов. Как говорил Б. Г. Устинов, рисуя эскизы планировки, мы «кончиком карандаша ощущаем пространство».

Нельзя в этой связи также не отметить тот значимый факт, что, полагаясь в значительной степени на работу искусственного интеллекта, молодые архитекторы рискуют в конечном счете столкнуться с деградацией навыков пространственного мышления. Пренебрегая в целях

экономии времени и ресурсов разработкой индивидуальных концепций и идей, художник использует уже готовое сгенерированное изображение, лишённое креативности и новаторства.

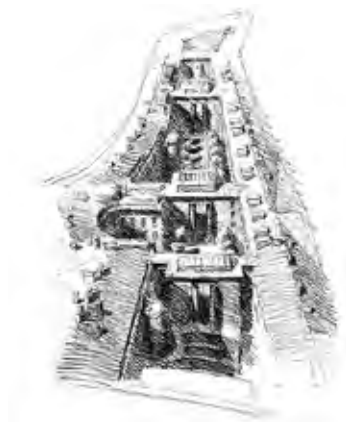
Процесс живого рисования, таким образом, способствует развитию таких качеств, как наблюдательность и внимание к деталям. Регулярно работая над выполнением графических эскизов, архитектор развивает особую чувствительность к пространству, к элементам окружающей среды, формам зданий и природным линиям, что, несомненно, помогает создавать более гармоничные и эстетичные проекты, одухотворенные и наполненные смыслом. Искусственный интеллект не в состоянии выразить в графической форме сложные философские концепции и связать их с практическими задачами, как это делает «живой» архитектор.

Ярким примером сохранения традиции ручного эскизирования в условиях глобальной цифровизации можно назвать творчество советского и российского художника, архитектора, члена Союза архитекторов и члена Союза художников В. И. Лемехова (1946–2016). В 1971 г. он окончил архитектурный факультет Академии художеств им. И. Е. Репина и был распределен в 13-ю мастерскую института «Ленпроект», а в последние годы работал в составе архитектурной мастерской «Студия 44».

Одним из наиболее значимых проектов, над которыми работал архитектор, можно назвать Реконструкцию Музейного комплекса Государственного Эрмитажа в Восточном крыле Главного штаба. На ил. 1 приведен эскиз В. И. Лемехова для проекта, названного «Новая Большая Анфилада». Этот проект предназначался для размещения выставок Государственного Эрмитажа. Идея проекта заключалась прежде всего

в переосмыслении пространства и своеобразном объединении двух характерных примет Санкт-Петербурга — дворов-колодцев и дворцовых анфилад. Результатом реконструкции стала система перекрытых стеклянной крышей дворов, объединяющих гигантское многоярусное пространство. В кажущемся на первый взгляд легким и быстрым эскизе художнику удалось мастерски передать масштабность и сложную организацию пространства [6].

Серия эскизов была выполнена В. И. Лемеховым для другого проекта «Студии 44» «Верховые сады», занявшего первое место в конкурсе «Царев сад» (ил. 2, 3). Главная идея



Ил. 1. Рисунок В. И. Лемехова, одного из авторов проекта реконструкции эрмитажного крыла Главного штаба



Ил. 2. Эскизы В. И. Лемехова. Террасный сад на кровлях жилого блока

проекта, по словам его автора — архитектора Н. И. Явейна, была вдохновлена темой московских «верховых садов» XVII в., которые устраивались на крышах и террасах кремлёвских построек и считались атрибутом царской роскоши. Проект не только призван был возродить уникальную традицию прошлого, но и значительно улучшить благоустройство городского пространства за счет его озеленения [2].

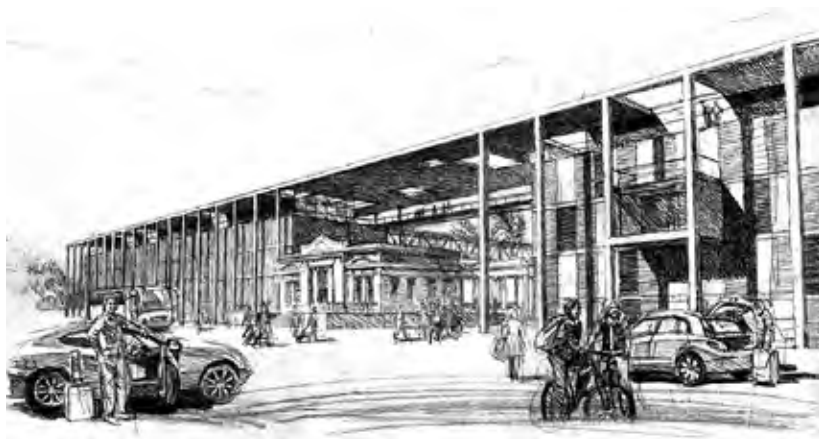
На ил. 4 представлена 3D-визуализация данного проекта. Можно заметить, насколько различны задачи, решаемые одним и другим способом визуализации проекта. Эскизирование «от руки» позволяет архитектору раскрыть личные ощущения, отношение к проекту, что является не маловажным фактором для поиска и создания оригинальных архитектурных решений. Такой подход показывает важность эмоциональной составляющей, позволяющей сделать проект более выразительным и человечным.



Ил. 3. Эскизы В. И. Лемехова. Пейзажный сад в разрыве между жилым и торговым корпусами



Ил. 4. Проект «Верховые сады». Вид на комплекс с Большого Москворецкого моста



Ил. 5. Эскизы В. И. Лемехова. Вокзальный комплекс в пос. Лазаревское



Ил. 6. 3d визуализация. Вокзальный комплекс в пос. Лазаревское

На иллюстрации 5 и 6 изображены эскизный поиск и визуализация для проекта Вокзального комплекса в пос. Лазаревское «Студии 44». Зарисовки, выполненные «от руки» отличаются прежде всего бережным отношением, так как в них прослеживается стремление сохранить и подчеркнуть ценность исторических построек, они выглядят значительно более «живыми» и воздушными [3].

Таким образом, можно заключить, что выполнение эскизов «от руки» на сегодняшний день остаётся важным аспектом в проектировании

современной архитектуры. Оно не только способствует творческому самовыражению, но и создает коммуникацию между архитектором и заказчиком, а также между архитектором и окружающим миром. Крайне важно стремиться к достижению гармонии в применении традиционных методов и современных технологий, для наиболее эффективной реализации идей и высокого качества проектов.

Эскизы могут также быть своеобразным способом рефлексии на проект. Просматривая старые эскизы, отмечая изменения в творческом подходе, понимании пространства и принципах работы с архитектурными формами, художник обретает возможность для саморазвития и совершенствования навыков, без которых немислим профессиональный рост.

Литература

1. *Бабияк, В. В.* Традиции и новаторство в художественном образовании (историко-искусствоведческий аспект) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2004. — № 7, Т. 4.
2. *Верховые сады* // Archi.ru: [сайт]. — URL: <https://archi.ru/russia/49478/verkhovye-sady> (дата обращения: 30.10.2024).
3. *Вокзал построится, перрон останется* // Archi.ru: [сайт]. — URL: <https://archi.ru/russia/43023/vokzal-postroitsya-perron-ostanetsya> (дата обращения: 30.10.2024).
4. *Кравченко, М. И.* Значение рисунка в проектной деятельности архитектора // Молодой ученый. — 2017. — № 42 (176). — С. 16–18. — URL: <https://moluch.ru/archive/176/46093/> (дата обращения: 30.10.2024).
5. *Палласма, Ю.* Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. — Москва: Классика-XXI, 2013. — 176 с.
6. *«Студия 44» запустила мини-сайт по будущей юбилейной выставке* // Archi.ru: [сайт]. — URL: <https://archi.ru/news/85575/studiya--zapustila-mini-sait-po-yubileinoi-vystavke> (дата обращения: 30.10.2024).

УДК 745.03:745.522 (4)

Е. А. Попова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

СОВРЕМЕННЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ТАПИСЕРИИ

Монументально-декоративное искусство текстиля получило мощнейший толчок к развитию в XX в., громко заявив о себе, как о самостоятельном искусстве. Труды Жана Люрса и две «Весны шпалеры» стали неотъемлемой частью развития новой таписерии, позволив современному ткачеству развиваться по всем доступным направлениям, соединяя в себе различные материалы, демонстрирующие самые смелые идеи авторов, привлекая к себе внимание новых художников, готовых совершенствовать это направление искусства.

Ключевые слова: монументальное искусство, ткачество, новая таписерия, художественные материалы

Ekaterina A. Popova

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

MODERN AND TRADITIONAL ARTISTIC MATERIALS IN MONUMENTAL ART ON THE EXAMPLE OF THE NEW TAPISERIA

The monumental and decorative art of textiles received a powerful impetus to development in the XX century, loudly declaring itself as an independent art. The works of Jean Lurca and the two «Trellis Springs» became an integral part of the development of the new tapestry, allowed modern weaving to develop in all available directions, combining various materials demonstrating the most daring ideas of the authors, attracting the attention of new artists who are ready to improve this art direction.

Keywords: monumental art, weaving, new tapiseria, art materials

Истоки новой таписерии как самостоятельного явления в искусстве связаны с началом XX в., когда художники ставят проблему упадка интереса к шпалерному ткачеству и к монументально-декоративному искусству в целом, и начинают успешно их реформировать. Художники начинают глубже погружаться в изучение структуры шпалеры, экспериментировать с ней.

Возвращаясь к истории реформы текстильного декоративного искусства, важно отметить, что данный вопрос впервые был поднят английским художником Уильямом Моррисом еще в конце XIX в. Он считал, что процесс развития шпалерного ткачества служит наглядной иллюстрацией идеи прерафаэлитов (именно ее придерживался У. Моррис). Согласно этой идее, после Рафаэля искусство, несмотря на большие достижения в области техники, пришло в упадок, утратив искренность содержания, нежели достигло расцвета [1], что было обусловлено стремительной индустриализацией, активно происходившей в конце XIX в. В связи с этим, он занялся изучением искусства ткачества, самостоятельно изучая его, и, в последствии, даже открыл свою шпалерную мастерскую в 1881 г., где учил молодых художников ремеслу ткачества [1].

Моррис мечтал возродить идеалы «Золотого века» шпалерного ткачества, сохранить лучшие, по его мнению, черты средневековой шпалеры: сдержанную цветовую гамму, лаконичность и метафоричность изображаемых образов, монументальность форм. Он желал сохранить традицию, привнеся в нее новую жизнь, стилистику своего времени. Ярким примером реализации его идеи стала работа «Поклонение Волхвов», выполненная вместе с Д. Дирлом в 1902 г. для С. И. Щукина.

Важно отметить, что вслед за Моррисом, данная проблема поднимается и другими художниками с конца XIX в. Именно в этот период и происходили важнейшие реформации в области шпалерного ткачества и текстильного искусства в целом.

В это же время шпалерой начинает интересоваться французский художник Жан Люрса. В 1936 г. он знакомится с Франсуа Табаром, потомственным ткачом, предки которого начинали работу на мануфактуре Обюссона еще в XVII в. Табар предложил Люрса работать вместе и стал подробно знакомить художника с основами шпалерного ткачества. Позже, в 1937 г. у Люрса появляется возможность подробно изучить созданную Никола Батаем серию «Анжерский Апокалипсис», взглянуть на нее «по-новому» [6, с. 25]. Исследуя «Анжерский Апокалипсис», Люрса формирует 4 основных принципа искусства шпалеры, которыми впоследствии неоднократно пользуется.

Первый принцип состоял в том, что шпалера не может быть копией живописного полотна — она должна создаваться по собственным законам. Окрашенная шерстяная или шелковая пряжа отличается от краски, да и сама поверхность шпалеры совершенно иначе отражает свет, чем поверхность холста, покрытого краской [6, с. 26]. Сам художник впоследствии очень много внимания уделяет цветовым решениям: его работам присущи преимущественно интенсивные, яркие цвета, а саму гамму он ограничивал семью — восьмью цветами и примерно пятью оттенками.

Второй принцип заключается в том, что шпалера предназначена для стены, а потому должна быть скомпонована с учетом цели и назначения конкретного помещения. Здесь Люрса подразумевает наличие утилитарности шпалеры, также возвращаясь к ее истокам. Различие заключалось

лишь в том, что в Средневековье первые шпалеры часто выполняли роль предмета для утепления холодных, плохо обогреваемых помещений, где мастера все же задумывались о размерах пространства, в которое шпалера будет помещена. Люрса тоже призывает обращать внимание на размеры помещения, в которое планируется вписать изделие, а также считает важным тот факт, что шпалера должна быть его частью, гармонично вписываться в него. Так, например, Люрса упраздняет пышную кайму шпалеры для того, чтобы обрамлением для нее служило само пространство [4].

Согласно третьему принципу, картон к шпалере должен выполняться в натуральную величину, то есть в том же масштабе, что и сама шпалера в материале и содержать систему нумерации цветов [6, с. 26]. Четвертый принцип звучал так: структура ткацкого переплетения нужна довольно крупная. Для Люрса была важна низкая плотность нитей основы, позволявшая делать изображение на шпалере более монументальным, ясным. В своем альбоме «Превращение шпалеры» В. Савицкая отмечает, что для изображений животных и растений Люрса использует плотность не более 5 нитей на сантиметр, в то время как на шпалерах XVIII в. можно встретить плотность от 8 до 10 нитей [6, с. 26]. Увеличение толщины нитей основы и утка и уменьшение плотности шпалеры привели к увеличению скорости работы художника и понизили стоимость шпалер, что также повлияло на отношение к шпалерному ткачеству, сделав шпалеру более доступной для приобретения [4].

Данные принципы возвратили шпалеру к монументальности — Люрса представил ее частью пространства, научил создавать связь между объектом искусства и помещением, в котором он находится. После знакомства с «Апокалипсисом», Люрса создал один из крупнейших циклов монументальных шпалер — «Песнь Мира», посвященный радости жизни и являющийся противопоставлением «Анжерского Апокалипсиса». Серия отображает жизнь XX в. контрастной, с жестоким накалом страстей, борьбой добра и зла, говоря об актуальных проблемах своего времени. Условно «Песнь Мира» делится на две части: первая часть (из четырех ковров) рассказывает о хаосе и разрушениях, грозящих человечеству. Во второй части (из шести ковров) риторика меняется, и на смену бедствиям приходит надежда и радость, основанные на вере в человеческий разум [5].

Работая над своим проектом, Люрса обращается к собственным принципам, сохраняя традиционные приемы создания полотна, используя при создании шпалер привычные материалы (хлопок, шерсть). Его работы являются новаторскими по исполнению, идее, в них присутствует дух нового времени, при этом сохраняются традиции материала, которым он работает. Однако именно этот цикл шпалер и этот художник дают сильнейший толчок к появлению новой волны интереса к ткачеству, экспериментам с ним. Данный период принято называть «первой весной шпалеры».

В 1950–1960-е гг. художники начинают активно экспериментировать с техниками и материалами в ткачестве, отдавая предпочтение созданию

пластически-пространственных текстильных объектов, где, в первую очередь, возникает смешение задач монументальных видов искусства: архитектуры и скульптуры. Этот же период зовется «Второй весной шпалеры»: она перестает быть плоским декоративным изделием, превращаясь в объемный самостоятельный предмет, требующий совершенно иных пространств. Выставки произведений художественного текстиля этого периода дали толчок к появлению новых движений в искусстве.

Объемный текстиль приобрел культурную силу, способствующую появлению «большого текстиля» и миниатюр. Именно в этот период, который также принято называть «пластическим взрывом», в экспериментальном ткачестве прослеживается активное использование новых, непривычных для традиционного ткачества — дерева, металла, пластика [7].

В это время появляются крупнейшие выставки текстильного искусства, важнейшей из которых являются Лозаннские Биеннале (1962–1995). Именно благодаря им в текстильном искусстве укрепился интерес к объемным текстильным скульптурам и инсталляциям. По мнению искусствоведа Н. Н. Цветковой, Лозаннские биеннале можно считать предпосылками к развитию искусства «пластического взрыва», ведь несмотря на то, что изначально Биеннале была организована для поддержки плоскостного шпалерного ткачества, она стала доступной площадкой для всех художественно-пластических экспериментов в области текстильного искусства [8].

Одним из ярчайших представителей «текстильной скульптуры» является польская художница Магдалена Абаканович. С ее работами мир впервые познакомился на первом Лозанском биеннале 1962 г.

Примерно с 1960-х гг. художница активно работает с формой, структурой и материалом традиционной шпалеры, создавая новые, невиданные ранее объекты.

Здесь стоит отметить, что текстиль начала 1960-х г. воспринимался обществом как элемент внутреннего декора помещений, обладал ярко выраженной утилитарной функцией. Но именно художники «новой таписерии», среди которых была Абаканович, изменили восприятие текстиля того времени, сделали его самостоятельной яркой частью монументального искусства.

В своем творчестве Магдалена Абаканович активно использовала самые различные материалы, позволяющие активно работать с пространством. Абстрактные формы, которые художница получала в результате ткачества, стали называться «абаканами» — «Черные одежды» (1969), «Красный абакан» (1969), «Оранжевый абакан» (1971) (ил. 1). О работах того времени сама художница говорила: «Я стала интересоваться всем, что можно сделать через плетение, как сконструированная поверхность может набухать и лопаться, показывать проблески таинственных глубин через трещины <...> моя особая цель — создать возможности для полного общения с художественным объектом, структура которого сложна и мягка» [2].



Ил. 1. Черные одежды. Магдалена Абаканович. Польша, 1969

«Абаканы» стали особо значимой частью творческой деятельности художницы — именно эти монументально-декоративные композиции произвели огромное впечатление на зрителей и критиков Лозаннской Биеннале 1962 г., где автор представила работу «Композиция белых форм», а уже через три года на биеннале в Сан-Паулу, Магдалена Абаканович была удостоена золотой медали [2, 8].

Творчество Магдалены Абаканович со временем все дальше уходило от классической шпалеры, находя все новые и новые формы, однако все еще оставляло главный принцип: свои работы автор ткала, используя классический метод переплетения нитей основы и утка, выходя при этом на совершенно новый уровень ткачества, успешно экспериментируя с материалом.



Ил. 2. ВСЕ, ВСЕЛЕННАЯ. Чихару Шиота. Испания, 2024

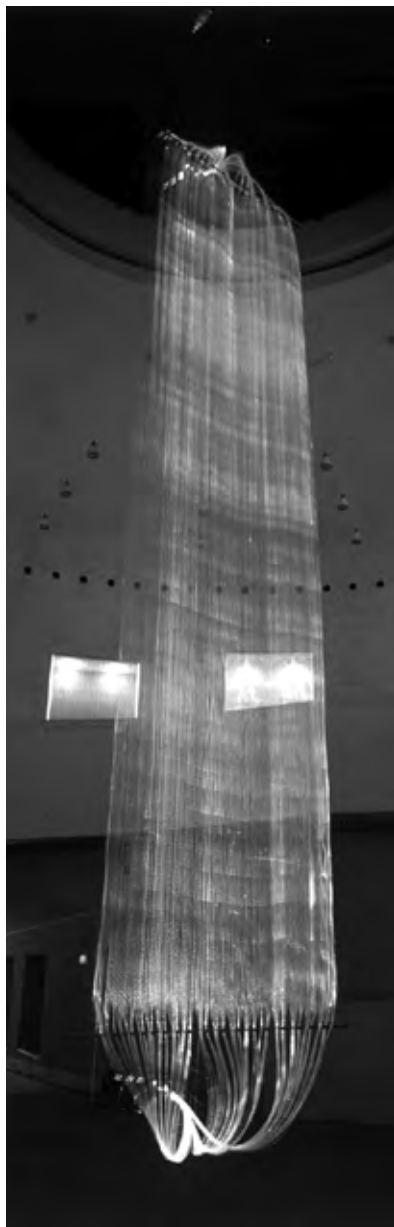
Ярким представителем новой таписерии, создающим монументальные проекты, является японская художница Чихару Шиота. Шиота создает свои инсталляции, обращаясь к теме человека, его чувств, отношений, мыслей. Она переосмыслила понятия памяти и сознания, собирая обычные предметы, такие, как обувь, ключи, кровати, стулья и платья, и помещая их в огромные нитевидные структуры. Она исследует это ощущение «присутствия в отсутствии» в своих инсталляциях, а также представляет неосозаемые эмоции в своих скульптурах, рисунках, видеоперформансах, фотографиях и полотнах. Ее работы отличаются яркостью красного цвета, контрастностью, а также масштабностью созданных ею проектов.

Одним из примеров такого «чувственного» проекта-инсталляции является «КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК — ВСЕЛЕННАЯ» («*EVERYONE, A UNIVERSE*») 2024 г. (ил. 2). В проекте использована шерстяная алая нить, которая плотной неразрывной сетью связывает стулья — объекты, ровными рядами стоящие в помещении. В инсталляции заключена глубокая метафора связи между всем, что живет на планете, а также связи всех людей в масштабах вселенной. Здесь художница создает масштабную композицию при помощи лишь одного материала, умело используя его для достижения авторского замысла [9].

Другим художником, по-новому взглянувшим на материал при создании своих работ, является датская художница Астрид Крог. Она вносит в технику свой особый взгляд на мир, говорит через свои работы о важных для себя вещах, вводя при этом совершенно новые техники — так, Астрид Крог показывает миру свои текстильные композиции из оптоволокна, которые работают благодаря свету и электричеству. По мере того, как цвет и свет передаются через волокна, текстиль меняет внешний вид и преобразует пространство вокруг себя. Немногие художники говорят на этом изысканном языке так свободно, как Астрид Крог, которая использует свет для описания аспектов природы, которые просто невозможно описать словами. В книге «Мир Крог» на понятном языке описаны чувства, вызываемые красотой рассвета, и эмоции, которые пробуждаются, когда закат окрашивает небо необыкновенными красками [1].

Одной из ее работ является «*Mare Tranquillitatis*», что в переводе означает «Спокойное море». На официальном сайте художницы, работа описана как скульптура, относящаяся к лунному морю, расположенному в бассейне Спокойствия луны [1]. Само произведение очень медленно, еле заметно, приобретает различные оттенки желтого и белого, создавая впечатление, что сама работа «дышит», имитируя настоящий природный объект — луну в ночном небе. Работа представляет собой круг диаметром 140 см, плотно покрытый сетью переплетений оптического волокна, которое, будучи подключенным к сети, создает переливающееся сияние, придавая объекту ощущение живой природы.

Еще одной удивительной работой из оптического волокна является композиция под названием «Легкая почта» («*Lightmail*») (ил. 3). Это длинный вытянутый гобелен 8×1,5 м, состоящий полностью из оптического волокна. Концы



Ил. 3. Лайтмейл. Астрид Круг.
Дания, 2000

волокон подключены к специальным мониторам, которые излучают свет в каждое волокно. Непрерывный поток света создает иллюзию изменения самого волокна. Подобное ткачество с помощью самого света открыло новые возможности для дизайна интерьеров и пространств, а также сделало большой вклад в развитие современного шпалерного ткачества.

Важной в творчестве художницы является серия из трех работ под названием «Небо» («Sky»). Композиции были созданы из оптоволокна и бумажной пряжи. Сами работы представляют собой полотна с вертикальными линиями, цвет которых отображает все многообразие цветовой гаммы неба: полотна могут принимать как практически монохромный вид, так и отображать различные оттенки неба. Автор отмечает, что работы данной серии могут демонстрироваться как по отдельности, так и общей инсталляцией [1].

Творчество Астрид Круг необычно и свежо: автор вносит свой вклад в развитие таписерии и монументального текстиля, используя современные возможности человека, задействует абсолютно новый для ткачества материал — оптоволокно. Произведения автора также демонстрирует смешение видов искусств — в данном случае это шпалерное ткачество и скульптура. Таписерии автора тесно и гармонично взаимодействуют с пространством, добавляя в помещении не только определенный декоративный объект, но и создавая атмосферу и настроение при помощи работы света в своих композициях. Несмотря на всю технологичность своих работ,

автор активно обращается за вдохновением к природе, говорит о ее таинстве, теплой и бережной любви и показывает зрителю все необычные стороны привычных для каждого человека явлений: луна в ночном небе, само небо, работу света солнечных лучей.

Рассмотрев различные работы художников новой таписерии, можно сделать вывод о том, что начиная с XX в., авторы разных стран и культур с большим интересом и энтузиазмом исследуют монументально-декоративное искусство текстиля, совмещая в нем как традиционные техники и материалы, так и новые, современные — от привычных нитей, шерсти, пряжи, до оптоволокна, пластика. Через эксперименты художники ищут себя, говорят об актуальных проблемах человечества, учатся создавать синтез между различными видами искусств, грамотно совмещать их в единое целое.

Литература

1. *Астрид Крог*: [сайт]. — URL: <http://www.astridkrogh.com/#my-golden-horizon/> (дата обращения: 24.11.24).
2. *Магдалена Абаканович* и революция в искусстве текстиля // Ярмарка мастеров: [сайт]. — URL: <https://www.livemaster.ru/topic/3234452-article-magdalena-abakanovich-i-revolutsiya-iskusstva-tekstilya> (дата обращения: 24.11.2024).
3. *Матюхина, А. В.* Традиции Средневекового шпалерного ткачества и проблема возрождения искусства шпалеры в XIX веке. Уильям Моррис: автореф. дис.... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / С.-Петерб. гос. ун-т. — Санкт-Петербург, 2006. — 22 с.
4. *Митрофанова, Н. Ю.* История художественного текстиля: очерки: учебное пособие. — Санкт-Петербург: СПбГУТД, 2015. — 159 с.
5. *Митрофанова, Н. Ю.* «Песнь Мира» Ж. Люрса как «Эпическое многоголосье» // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXV Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2022. — С. 305–309.
6. *Савицкая, В.* Превращение шпалеры. — Москва: Галарт, 1995.
7. *Цветкова, Н. Н.* Текстильный арт-объект в искусстве XX–XXI веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2018. — № 8. — С. 652–660. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekstilnyy-art-obekt-v-iskusstve-xx-xxi-vekov> (дата обращения: 27.01.2025).
8. *Цветкова, Н. Н.* Предпосылки «Пластического взрыва» в художественном текстиле второй половины XX века // Ун-т им. С. Г. Строганова: [сайт]. — URL: https://академия-строганова.рф/uploads/catalogfiles/4293_31-czvetkova.pdf (дата обращения: 24.11.24).
9. *Чихару Шиота*: [сайт]. — URL: <https://www.chiharu-shiota.com/everyone-a-universe> (дата обращения: 24.11.24).
10. *Научный руководитель — Романов Дмитрий Владимирович, старший преподаватель» Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.*

ЯЯТИ: ПОВЕСТВОВАНИЕ О РАДОСТНОМ И УНИВЕРСАЛЬНОМ ВИДЕНИИ ЧЕЛОВЕКА В ПРИРОДЕ

Монументальная живопись в Индии имеет давнюю традицию в форме всемирно известной фресковой росписи Аджанты и многих других образцов традиционной росписи, распространенных в замечательных храмах и естественных скальных пещерах в разных регионах Индии. Повествование (нарратив) всегда было доминирующим началом в произведениях, столь отличающихся друг от друга, как картины Аджанты, которые изображают Будду в его предыдущих рожденьях в аллегорических рассказах Джатака, восходящих к II в. до н. э., картины Хамзанама, созданные для двора императора Великих Моголов Акбара в XVI в. или произведений художников патуа из Бенгалии, которые продолжают работать и в наши дни. Основная задача художников, которые придерживаются повествовательной манеры, заключается в создании изображений с сюжетами, в значительной степени определяющимися изображенным событием или последовательно воссозданной историей. Одна из основных функций визуального искусства — «рассказывание историй». Современные работы также могут нести повествовательное содержание, даже если оно не репрезентируется в произведении напрямую. Таким образом, повествование продолжает оставаться частью творческой стратегии таких современных индийских художников, которые используют этот подход в своей творческой практике, как А. Рамачандран, чья работа «Яяти» ассимилирует все аспекты монументальной живописи. В творчестве этого мастера синтезируются яркие традиции настенной живописи храма Кералы. Индуистские сюжеты находят свое воплощение в величественном стиле, представляющем собой слияние мастерства исполнения и глубины субъективной интерпретации образа. «Яяти» Рамачандрана отмечено радостным и универсальным видением человека в традиционной эстетике индийского искусства, это достигается через уникальный визуальный язык и узнаваемые образы. Магическое величие его произведений было достигнуто посредством глубоко индивидуальной трактовки индуистских сюжетов. Автор помещает себя в центр своих изображений как создателя, как наблюдателя и как участника, и может предоставлять в этих работах как улитка, летучая мышь, птица или в бесчисленном множестве других обликов, усиливая выразительность образа подчеркнуто ярким цветом и вариативностью линейного решения. Представленное исследование способно прояснить, как Рамачандран разработал свой уникальный язык и свою концепцию цвета и света, а также прием оживления пространства

картины через привнесение в него различных изобразительных дискурсов. Он выбрал свои мотивы, увеличив их в десять раз в сравнении с оригиналами, из индийских миниатюр в целях изобразительного и критического комментария, объединив монументальные фигуры с декоративными деталями. Традиция настенной живописи Кералы и мексиканские настенные росписи 1920-х гг. придают его искусству сложный, линейный стиль и подчеркнутый гротеск, в целом используемые для иронического переосмысления социальных ценностей. Целью изобразительной прозы Рамачандрана является отсылка к художественным и кураторским стратегиям стран т. н. «первого мира». Используя такие приемы и подходы, как цитирование, присвоение и остроумие, художник своими аллегорическими образами включает развитие индийского искусства в культурную стратегию постмодернизма.

Ключевые слова: Рамачандран, индуистская мифология, фреска Кералы, Яяти, пещеры Аджанты

Ravinder Singh
Punjab, India
Chitkara University

YAYATI: NARRATION OF A JOYFUL AND UNIVERSAL VISION OF A MAN IN NATURE

Monumental painting in India has a long tradition in the form of the world-famous Ajanta fresco mural and many other mural traditions spreading across exquisite temples and natural rock-cut caves from various regions of India. Narrative has always been a dominant force in variations as diverse as the Ajanta paintings that picture the Buddha in his previous births in the allegorical Jataka tales, going back to the second century BCE, the Hamzanama paintings made for entertaining the court of the Mughal emperor Akbar, in the sixteenth century, or the patwa storytellers of Bengal who are still prevalent today. The typical work of narrative artists has been generating images and its settings significantly in depicted incident or story, is clearly communicated. One major function of visual art is «telling of stories». Modern and contemporary works can also carry narrative content even nonrepresentational works. Thus, the narrative continues to figure among the strategies of contemporary Indian artists. Various contemporary artists from India have taken this approach in their art practices like A Ramachandran whose Yayati (60'x8' feet) assimilates all aspects of monumental painting. His art blends the Kerala temple's vibrant mural traditions and narrates Hindu mythologies in a grand style representing a fusion of studies craftsmanship and subjective depth. In Yayati, Ramachandran filled his enormous spaces with a joyful and universal vision of a man in nature in traditional aesthetics of Indian art creating unique visual language and imagery. His magical brilliance was achieved

through his personal narration of mythology by putting himself in the center of his images as a creator, as an observer and as a participant, be it a snail, a bat, a bird or innumerable other forms through the ultra-bright colour palette and diversity of his lines. This study will shed light on how Ramachandran developed his unique language of structure and his concept of colour and light and also on how he moved to revitalise the picture space by bringing a variety of pictorial discourses to bear on its flat surface. He chose his motifs (blowing them ten times of their size) from Indian miniatures for purposes of pictorial and critical comment by integrating the monumental figures with decorative details. Kerala's mural tradition and Mexican murals of the 1920s provide his art with an elaborate, linear style and a sense of grotesque altogether used for satirizing social values. The purpose of Ramachandran's pictorial fiction is through a regional contemporary ability that is assertively framed, especially by reference to the artistic and curatorial ascendancy of the First World. Working through quoting, appropriation and wit, his allegories reclaim an Indian route to post-modernism.

Keywords: A. Ramachandran, Hindu mythologies, Kerala mural, Yayati, Ajanta caves

Introduction

Monumental Art is a complex and nebulous thing. For all people, it evokes different passions, for someone, it's a reason for pride. Someone wonder that how a massive work could be done by an ordinary person, because there are so numerous small details in it. A different onlooker will simply stop to respect the monuments of oil and armature, both ancient and ultramodern. Still, the objects of monumental Art won't leave anyone indifferent. This is because all the masters who have done in this style share tremendous, remarkable, real gift, tolerance, and horizonless love for their work. Art is an immensely intricate miracle, is inextricably entwined with multitudinous aspects of changeable mortal actuality that makes life fascinating and so exceptional a subject for the artists analysis and cultural expression. The visual language of oil and delineation encompasses a fat and sophisticated vocabulary that artist have created, used to express numerous contemplation, notion and idea which bring out new aspects of life.

India's different tempera traditions unfold across centuries, landing literal, religious, and artistic nuances. India boasts a different array of tempera paintings, with notable exemplifications gauging colorful regions and literal ages. From the 2nd century BCE to the 8th — 10th century CE, Indian temperas boast a rich and expansive history. These showpieces, showcasing different ways, beautify over 20 locales across India, primarily in natural grottoes and stone-cut chambers. Different time ages gave rise to distinct tempera styles. The Ajanta grottoes in Maharashtra show exquisite tempera dating from the 2nd century BCE to the 6th century CE, depicting the life of Buddha. Kerala's vibrant tempera tradition, set up generally

in tabernacles, brings Hindu tradition to life with intricate detailing and vibrant colors. Integrating Nayaka and Vijayanagara styles, Kerala showpieces draw alleviation from Kathakali and Kalam Ezhuthu traditions. These three-dimensional temperas on sanctuaries, tabernacles, and palace walls recite Hindu tradition, localized interpretations of epics, and oral tales. The Rajput and Mughal seminaries, known for atomic tempera, also incorporated showpieces in palaces, featuring royal courts and mythological tales. Lepakshi's Vijayanagara-period Veerabhadra Temple and Tamil Nadu's Sittanavasal Cave offer unique casts into ancient narratives. The Bhimbetka caves harbor in Madhya Pradesh house neolithic oils, while Mattancherry Palace in Kerala showcases a mix of Indian and European influences [8].

Due to their colossal size, Tempera paintings are distinct from other graphic art forms. Their sheer enormity makes them infelicitous for paper, taking large structures like grottoes and tabernacles as their oil. Hinduism, Buddhism, and Jainism are major thematic influences in Indian tempera paintings. The showpieces' organic relationship with armature and broad public significance sets them piecemeal. suggestive practicality characterizes Indian showpieces, with color, design, and theme-altering spatial comprehensions. Tempera paintings are uniquely three-dimensional, laboriously transubstantiating and participating space. Ancient Indian tempera colors employed natural coffers like terracotta, chalk, red ochre, and unheroic ochre mixed with beast fat. Subjects include mortal and beast numbers, hunting scenes, family life, stately affairs, and Buddhist 'Jataka' narratives [7]. Executed by professed ancient artists, these showpieces represent an emulsion of scrupulous artificer and thematic depth (fig. 1).



Fig. 1. Bodhisattva Padmapani Fresco, artist unknown, late 5th century, Ajanta Caves, Maharashtra state, India. (Image source: <https://www.britannica.com/art/Bodhisattva-Padmapani>)

A Ramachandran (1935–2024): A Master of Line and Colour

A Ramachandran is one of India's most distinguished artists who has ceaselessly experimented with visual language for five decades. His art is uniquely both contemporary and Indian in substance. Painter, sculptor, graphic artist, developer and art educator, Ramachandran has explored different mediums and scales with a dynamic particular vision and distinctive cultural style.

Ramachandran has occasionally been cast as a controversial figure in the Indian ultramodern art movement, falsely characterized by many as

a 'neo-revivalist', 'anti-modernity' artist for his visually striking works; liberal yet transformative use of Indian myths; and continued interest in Asian visual traditions. As a rehearsing artist, he has been the philanthropist of one of the finest mercenary honors by the Indian government for his outstanding donation to the field of Indian art. Although largely associated with his massive oil paintings and voluptuous womanish figurations therein, his incomparable style is truly marked by the intricate and frequently ironic conceits shown in his oils, water colors and puppets; largely stylized figures and delineations of nature; and luminous jewel-like colors in his oils analogous to those in the tabernacle showpieces of his native state, Kerala. His sketches included the voluptuous womanish numbers of the Ajanta showpieces, the Harappan dancing girl, the 13th century Hoysala puppets, Kerala showpieces, the vagabond women of the Goudia Lohar and Bhil lines, the bright reds, blues and yellows of Rajput models and Japanese art that had told the Bengal School artists before him [1, p. 17].

Stylized Figures and Natural Forms: Confirmation of New Visual Language

In stark discrepancy to the dark, tortured images of his aged style, his cultural voyage has gradationally shifted to a lyrical engagement with life and nature. The faceless, crooked manly bodies were, to begin with, replaced by rustic, faceless womanish numbers. also, faces appeared and were combined with sensuous yet stylized figures and natural forms in the grand oil *Yayati*. His more recent workshop celebrates nature and life in its myriad and manifold forms (fig. 2).

While a nonstop obsession with forms and images along with trial with colorful ways and mediums has wrought this metamorphosis, frequent passages to the remote ethnical townlets in Rajasthan and study of Rajasthani atomic traditions have further readdressed and reformed Ramachandran's visual



Fig. 2. A. Ramachandran. *Lotus Pond at Dawn*, 2020. Image Source: (https://images.indianexpress.com/2021/11/ARamachandran_VAGInsta1200.jpg?w=640)

language. His native terrain had handed him with an uproariousness that he always carried in mind and spirit, inferring more alleviation from his creative imagination. Life in a village brought him closeness with nature, indeed while he absorbed ethnic culture. Several aspects of Indian classical art have been integrated into his art, including emulsion motifs and imagery, ornamental rudiments along with the vibrance of forms and colors. Ordinary ethnical folk and the natural geography that he continues to sketch in Rajasthan have been woven into the iconography of Indian classical art employed in his style. These integrated aspects also appear explosively in his recent life- sized citation puppets, plushly crusted with foliage and fauna motifs.

Inversely at ease with tempera oils on a veritably large scale and the closeness of atomic oils, Ramachandran has executed thousands of delineations in pen and ink. Likewise, the multitudinous water- colors that he has created by adding the numerous layers of thin layers of color which match his large oils in terms of diversity of colors, complexity of composition, and sensitive rendition of forms and images. Still inspired by the natural environs and people of pastoral areas outside Udaipur in Rajasthan and burdened by its gradational exposure, Ramachandran continues to produce an imaginary macrocosm that bestows them the beauty, pristine, and permanence he wishes for them.

Originally, Ramachandran painted in an impressionist style which poignantly reflected the angst of civic life. The oils were large, akin to showpieces, and comprised important figuration. By the 1980s, Ramachandran's work passed a ocean-change. Civic reality was no longer an obsession. Contemporaneously, the colours and forms of the showpieces in the Kerala tabernacles began to impact his mode of expression. Myths became a great resource for him (fig. 3). As a painter, his strong command over lines, colours and forms produces an instigative visual drama. Ramachandran's oils are vibrant with a sense of bulging, burgeoning life. The artist's quirky sense of irony imbues his oils with a pungency and feeling of new discoveries [3].

Emergence of a Muralist

Over time an understanding of his painterly gospel has brought Ramachandran on a resemblant course with Nandalal Bose (one of his Faculty at Santiniketan), participating with him his views not only on tradition, academic literalism and the part of nature in art, but also the cultural tradition manifested in the tempera oils heritage, in the quality of the models



Fig. 3. A. Ramachandran.

Man in the Lotus Pond, 2002.

Image Source: <https://i.pinimg.com/originals/1f/70/f6/1f70f6b81ef5a4be6df11937ae42b03f.jpg>

and the seductiveness with Japanese and Chinese oils. For all the time that Ramachandran spent observing, sketching, learning and igniting ideas in his mind. The mural paintings encircling the walls of the inner shrine of the Krishnaswamy temple in Attingal which he frequently walked past as a child always fascinated the youthful Ramachandran, this told his emergence as a mural painter latterly in his life. In 1963, he painted Indian Village on seven panels stretching to twenty bases, using gunny bags primed with plastic conflation and created with encaustic. This oil was irrevocably damaged a short while after it was displayed at AIFACS, New Delhi the same time.

While working on showpieces, Ramachandran realized that large mural paintings that have to be viewed from a distance can acquire visual deformations if they've planar irregularities. He gradationally evolved a system of using a minimum, nearly monochromic oil painting layer which served the binary function of helping him pinch on its operation and achieving a fairly smooth surface. Ramachandran can start with one oil, discover that he needs three, and end with five. Neither internal composition nor the factual structure can be constricted. While oils expand indirectly in the true tempera fashion, they can climb overhead as well in the manner of the true tempera again. It was in the visual and thematic play of wide spaces that the art of the mural was born [4].

Yayati: Narration of a Joyous and Universal Vision of a Man in Nature

When A. Ramachandran displayed his monumental tempera Yayati (60'×8' feet, 1984–1986) in 1986, Many realised that the master artist was turning down from painting the empirical extremity of ultramodern artist. He was rejecting the expression of violence and declination of humanity from his oils and choosing to fill the blank space with a joyful, universal vision of man in nature. After a visit to Rajasthan, his recollections of the lush Kerala geographies stirred in his mind and he began to introduce trees, flowers, shadows, the sky in his images. The apocalyptic moment came when he conceptualised Yayati. It was clear that he was deeply immersed in the aesthetics and language of Indian art of the history as well as the art of East Asia. He also had intimate knowledge of Indian myths and epics. It was from these coffers that he created unique visual language and imagery. The two ideas that he explored in a million ways are the macrocosm in a lotus pond and the life in ethnical townlets around Udaipur in Rajasthan. Around these two ideas, he created his own particular tradition by painting himself into his images as a creator, as an bystander and as a party, be it a tortoise, a club, a raspberry or innumerable other forms. His brilliance as an artist came manifest in the way he achieved his jewel-bright colours and the magic that he could produce with the diversity of his lines. This is particularly patent in his watercolours and delineations. Fantastical geographies, foliage and phallic and yonic symbols fill the tempera and the trees and half-creatures bring to mind the brutes of Rabindranath Tagore's paintings. Gorgeous women dominate the oils with voluptuous, if artificial, acts and gawk at the bystander. Men only appear in the last five panels and they look



Fig. 4. A. Ramachandran. Yayati-Ushas (Morning), Year 1984–1986.
Image Source: <https://www.artzolo.com/cdn/shop/files/yayati-ushas-1-a-ramachandran.jpg?v=1721145794>



Fig. 5. A. Ramachandran. Yayati-Sandhya (Evening), Year 1984–1986.
Image Source: <https://www.artzolo.com/cdn/shop/files/yayati-sandhya-series-a-ramachandran.jpg?v=1721145941>

into the history or the future. Indeed Ramachandran, who appears as a kinnari, looks back as does the old and fraudulent Yayati in the last frame, symbolising that man may corrupt but nature will persist [2, p. 211].

«The story of Yayati from the story in Mahabharata fascinated him. He was intrigued by Yayati's never ending desire for physical pleasure and that he, at the fag end of his life, when he was a crippled old man, could ask his son, Puru for his youth in exchange of his empire. He eventually grew tired of everlasting youth after a thousand times and returned it to Puru. Man's hunt for luxury and comfort moment, backed by uber wisdom and technology, is kindly like Yayati's weakness for pleasure, in his opinion. He plodded to formulate suitable communicative images for Yayati. In the process, he came across

the vagrant lineage of Rajasthan who are iron smiths and set up them to be ideal models. The heavy anterior raw like Didarganj Yakshi, the bare-breasted woman devouring a watermelon and the de-plumed peacock symbolising Yayati, all together have a great eventuality for erogenous evocation. This work done in 1983, was his first attempt to do Yayati» [6, p. 189]. Yayati is as complex as it's huge. It speaks at multiple layers — myth, narrative (which is different if you start from the last piece and work backwards), the representation of men, women and nature, and indeed in the way the pieces are placed in the gallery. The 12 panels are divided into series of four depicting Ushas (Morning) (fig. 4), Madhyanya (afternoon) and Sandhya (evening) (fig. 5), or the three stages of life. Ramachandran's uses this myth as a conceit to show how ultramodern man won't stop his constant hunt for pleasure indeed if it means ruthlessly destroying nature.

Ramachandran believes that his monumental oil 'Yayati' was one of the milestones in his growth as an artist, because it allowed him to incorporate rudiments of classical proportions and postures in his work. Executed as a narrative, it impelled Ramachandran to use Indian mythological imagery in a contemporary form. It was his seminal work that was shaped by particular and social tragedies. On a particular position, he'd nearly lost vision in one eye. And he'd reached a breaking point in his career. He'd witnessed the 1984 anti-Sikh communal violence and felt that painting political and mortal misery was not required. All this process made him learn that «we have our own language, we've our own language structure, we've our own generalities of colour, we've our own generalities of lights, all these effects are extremely important» [5].

Unfortunately for him, «Yayati» was too sensuous, fantastical and various for art critics and peers, including the collector, and the huge 12-frame oil was hidden down for 18 years. It was only re-exhibited in 2002. But this time, it was seen as Ramachandran's seminal work. He started holding a solo or common exhibition nearly every time since then and won the Padma Bhushan in 2005.

Conclusion

Artist is suitable to bring an immediate and circular sensuous mindfulness of the picture of the world he created. In Ramachandran's work the top issue is drawing. A protean creative genius, his enthusiasm inspires him to experiment in varied combination and produce art that makes one wonder. His workshop addresses numerous issues, while others restate their own experience in creative expression. There's kinetic energy in his figures so he use thin lines using a pen for his delineation rather encounter. Ramachandran transubstantiated all the sensational rudiments of the external world into pleasing motifs. Ramachandran's art is submerged in the ocean of colorful stories that flow out of the great Indian narrative tradition and his astonishing work insists on an engaged response from the observers.

While working on showpieces, Ramachandran realized that large tempera type oils which have to be viewed from a distance can acquire visual

deformations if they've planar irregularities. He gradationally evolved a system of using minimum, nearly monochromic oil painting makeup which served the binary function of helping him pinch on its operation and of achieving a fairly smooth face. Their open endedness remains, nevertheless, and with that the capacity to go on. Neither internal composition nor the factual structure can be constricted. While oils expand indirectly in the true tempera fashion, they can climb overhead as well in the manner of the true tempera again. It was in the visual and thematic play of mobile wide spaces that the art of the mural was born.

References

1. *Appaswamy, J. A. Ramachandran.* — New Delhi: Lalit Kala Contemporary, 1974. — Вып. 17.
2. *Chawla, R. A. Ramachandran: Ekalinji Fantasy Painting & Sculptures 2009–2014.* — New Delhi: Vadehra Art Gallery, 2015. — P. 211.
3. *Chawla, R. Ramachandran Icons of the Raw Earth.* — India: Kala Yatra Publications, 1999.
4. *Dalmia, Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressive.* — New Delhi: Oxford University Press, 2002.
5. *Datta, E. Face to Face Art Practice of A. Ramachandran.* — Mumbai: The Guild Art Gallery, 2007.
6. *A. Ramachandran: A Retrospective* / ed. R. S. Kumar. — New Delhi: Vadehra Art Gallery, 2003. — P. 189.
7. *Richardson, S. Painting the path to perfection with a book on the walls: The Buddha's Former Lives in Shalu's Circumambulatory Passage.* — [S. l.: s. n.], 1987.
8. *Shaw, S. The jatakas: Birth stories of Bodhisatta.* — [S. l.]: Penguin UK, 2006. — June 8.

**НАТЮРМОРТ КАК ОТРАЖЕНИЕ
ТРАДИЦИОННОГО ИНТЕРЬЕРА В МОЛДАВСКОЙ
ЖИВОПИСИ 1970-х гг.**

Статья посвящена исследованию натюрморта в творчестве молдавских художников-живописцев 1970-х гг., которые отображали традиционные элементы сельского интерьера. В условиях социально-культурных изменений советской эпохи натюрморт превратился в средство сохранения и передачи традиций, а также культурных ценностей. Художники того времени включали в свои работы предметы повседневной жизни, такие как мебель, полотенца, ковры, вазы, фрукты и цветы. Эти элементы не только отражали красоту и простоту традиционного интерьера, но и символизировали глубокую связь человека с природой. Посредством оригинальных композиционных решений авторы переосмысливали традиционный интерьер, акцентируя внимание на эстетике повседневной жизни и символическом значении обыденных предметов. Таким образом, натюрморт стал не только художественным выражением, но и важным инструментом сохранения культурного наследия, соединяя прошлое и настоящее в эпоху социальных и политических преобразований.

Ключевые слова: интерьер, натюрморт, живопись, традиция, композиция, символ, культура

Victoria V. Rocaciuc

Chisinau, Moldova

Institute of Cultural Heritage of the Ministry of Culture

**STILL LIFE AS A REFLECTION OF TRADITIONAL INTERIOR
IN MOLDOVAN PAINTING OF THE 1970s**

The article is dedicated to the study of still life in the works of Moldovan painters of the 1970s, who depicted traditional elements of rural interiors. Amid the socio-cultural changes of the Soviet era, still life became a means of preserving and transmitting traditions and cultural values.

The artists of that time incorporated everyday objects into their works, such as furniture, towels, carpets, vases, fruits, and flowers. These elements not only reflected the beauty and simplicity of traditional interiors but also symbolized the deep connection between humans and nature. Through original compositional solutions, the authors reinterpreted the traditional interior,

emphasizing the aesthetics of everyday life and the symbolic significance of ordinary objects. Thus, still life became not only an artistic expression but also an important tool for preserving cultural heritage, linking the past with the present during an era of social and political transformations.

Keywords: interior, stilllife, painting, tradition, composition, symbol, culture

В молдавской живописи 1970-х гг. натюрморт вышел за рамки художественного жанра в его обыденном понимании, становясь выражением культурного наследия и глубокой связи с сельскими традициями. Известные молдавские художники, такие как Михаил Греку (ил. 2), Валентина Русу Чобану, Элеонора Романеску, Игорь Виеру, Анна Баранович (ил. 1), Ада Зевина, Елена Бонтя и другие, преобразовали этот жанр в подлинное выражение национальной идентичности, углубив традиционное и художественное понимание ценности обыденных предметов. Различные аспекты отражения натюрмортов в творчестве молдавских художников были рассмотрены многими молдавскими исследователями, такими как Людмила Тома [8], Родика Урсаки [9], Ираида Чобану [1, 2, 3, 4, 5, 6] и другими.



Ил. 1. Анна Баранович. Натюрморт с айвой, 1971. Холст, масло.
Национальный Художественный Музей Молдовы



Ил. 2. Михаил Греку. Сухие полевые цветы, 1972. Холст, смешанная техника, Национальный Художественный Музей Молдовы

Таким образом, у нас есть возможность сравнить стилистические и композиционные принципы, использованные в изображении натюрмортов молдавскими художниками предыдущих лет, в контексте местных молдавских, укоренившихся особенностей.

В картине «Натюрморт с баранками» (1956, холст, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы) художница Вильгельмина Зазерская запечатлела уголок интерьера, где на столе расположено большое разнообразие хлебобулочных изделий — баранки (крендели), калач и хлеб. Композиция дополнена красной чашкой в белый горошек, рядом ломти хлеба и нож, а с другой стороны на столе расположен черный кувшин с маками, что создаёт тёплую и уютную атмосферу. На стене ещё одна связка кренделей символизирует связь традиций с повседневностью.

Другим примером натюрморта, примерно датируемого тем же периодом, является работа, подписанная Глебом Саинчуком. В картине «Натюрморт с рыбой» (холст, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы) художник размещает на переднем плане скатерть светлых, охристо-бежевых тонов, на которой расположена тарелка с двумя рыбами, бутылка, кувшин и кружка, а также баночка и тыква. На заднем плане, среди теней, в более тонких деталях и нюансах, у стены виднеется ведро

в черно-зеленых оттенках. Атмосфера, создаваемая этой работой, передает простоту деревенской жизни, подчеркнутую контрастами света и тени.

Атмосфера простоты и тепла передана через тонкую цветовую палитру, обогащённую нарративным или повествовательным и реалистически-академическим характером выбора стилистического подхода, используемого многими молдавскими художниками того периода. Подобные черты наблюдаются и в натюрмортах, подписанных, например, Валентиной Русу Чобану и другими молдавскими художниками тех лет.

В 1970-е гг. художники применяли новые средства художественного выражения, значительно разнообразив реалистические стилистические методы и исследуя различные декоративные принципы, включающие коллаж, а также свойственные ему композиционные принципы.

В картине «Натюрморт в баре» (1975, холст, масло, темпера, коллаж, Национальный Художественный Музей Молдовы) Елена Бонтеа создает композицию, в которой на преимущественно черном фоне выделяется блестящая белая поверхность, на которой расположены три бутылки и ваза с белыми цветами. Принцип коллажа и декоративный характер работы отражают новую тенденцию в молдавском национальном искусстве того времени. Картина исследует инновационные художественные средства, отличные от тех, что использовались мастерами в 1950-е гг., и определяет значительное изменение в языке художницы, а также отражает общую тенденцию в работах художников 1970-х гг.

Для более детального анализа предлагаем несколько форм классификации натюрмортов, созданных молдавскими авторами.

Классификация натюрмортов

Натюрморты с предметами повседневного обихода

Предметы повседневного использования, тарелки, кувшины или вазы с цветочными или геометрическими узорами, присутствуют во многих работах. Они вызывают ощущение простоты и полезности, символизируя традиционные ремесла. Например, Валентина Русу Чобану в картине «Утро» или «Завтрак» (1975, Национальный Художественный Музей Молдовы) размещает посуду на белой скатерти, создавая знакомую многим, гармоничную атмосферу. Михаил Лепэдату в картине «Натюрморт» (1979, прессованный картон, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы) использует декор крестьянской посуды с кувшином, украшенным цветочными мотивами. Колоритно смотрятся головки чеснока, кружка и черный горшок, (всё размещено на деревянном столе светлого оттенка). Композицию дополняет серо-зеленая занавеска с зеленью, что сушится на вешалке, а свойственная кисти мастера техника передачи света и тени усиливает интимную атмосферу и традиционность.

Натюрморты с продуктами питания

В работах некоторых художников того времени фрукты и овощи изображены с особым вниманием к деталям, передающим ощущение



Ил. 3. Аурелия Роман. Розы, 1976. Картон, холст, темпера.
Национальный Художественный Музей Молдовы

изобилия и гармонии. Например, Александр Фойницкий в картине «Натюрморт с дыней» (1972, Национальный Художественный Музей Молдовы) использует поднос с дыней жёлтого и зелёного цвета, виноград и баранки, создавая атмосферу визуального равновесия. Точно так же, в картине «Натюрморт с жёлтой чашкой» (1978), художница-сценограф Аурелия Роман располагает жёлтую чашку с ложечкой на красной тарелке, рядом с ножом и жёлто-оранжевыми фруктами на фоне белой скатерти, подчеркивая простоту и красоту повседневной жизни. Игорь Виеру в картине с символическим названием «Корни» (ил. 4) (1973, холст, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы) изображает два корня свеклы и три головки лука в простой, но оригинальной композиции. Символизм и абстрактное расположение овощей подчеркиваются строгой графикой ножа, размещенного в нижней части композиции, акцентируя внимание на поверхности стола.

Натюрморты с цветами или растениями

Эти работы передают эфемерность и жизненность природы через цветы, листья и ветви. Аурелия Роман в картине «Розы» (ил. 3) (1976, Национальный Художественный Музей Молдовы) использует бело-серый фон, чтобы создать тонкий контраст с нежно-розовыми цветами, придавая работе атмосферу спокойствия и утонченности. Композиции Элеоноры Романеску «Цветы» (1970, Национальный Художественный Музей



Ил. 4. Игорь Виеру. Корни, 1973. Холст, масло.
Национальный Художественный Музей Молдовы

Молдовы), Анны Баранович «Натюрморт с айвой» (1971, Национальный Художественный Музей Молдовы) впечатляют своей простотой, подчеркивают элегантность природных форм, ясность цвета и утонченную игру света. Станислав Бабюк в картине «Натюрморт. Ирисы» (1977, картон, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы) изображает букет ирисов на бело-сером фоне в низкой вазочке с ручкой. Простая и элегантная композиция подчеркивает красоту цветов, деликатно контрастируя с ярким фоном и создавая атмосферу спокойствия и изысканности.

Натюрморты с символами

Некоторые работы молдавских художников включают предметы или элементы с более глубоким значением, такие как часы, свечи или книги, которые как бы наводят зрителя на философские или религиозные мысли и поиск других смыслов. Эти символы часто используются для подчеркивания течения времени и хрупкости человеческого существования. Одним из ярких примеров является работа «Натюрморт» Льва Цезза (1914–1980) (недатированная работа, холст, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы). На покрытом скатертью столе лежат жёлтые яблоки, открытая книга с иллюстрациями, цилиндрическая ваза с кистями и бутылка вина. В левом углу стола лежат три сложенные книги, а над ними — солдатская фуражка. На спинке стула [7], выполненного в стиле венских кресел Тонета (*Thonet*), висит военная форма с погонами.

Предметы, выбранные художником, такие как книги и военная форма, могут быть интерпретированы как символы знания, власти и эфемерности, придавая работе глубокое философское звучание.

Декоративные натюрморты

Эти работы акцентируют внимание на эстетической гармонии, отражая декоративные стилистические принципы или стилизацию для создания баланса между формой и цветом. Михаил Греку в картине «Розы» (1979, Национальный Художественный Музей Молдовы) изображает кувшин с розами и грушами, создавая элегантную и декоративную атмосферу, в то время как в произведении «Сушёные полевые цветы» (ил. 2) (1972, Национальный Художественный Музей Молдовы) он применяет фрагменты готовых вязаных изделий, придавая разнообразие и текстурно обогащая свою работу. Декоративные стилистические принципы можно также проследить и в работах других художников, таких как Елена Бонтеа. В произведении «Натюрморт с фруктами» (1980, холст, масло) художница применяет уникальный подход, в котором декоративные элементы интегрированы в композицию, подчеркивая гармонию и визуальное композиционное равновесие. Фрукты, изображенные с особенным вниманием к общей форме и цветовым нюансам, изображены в контексте, который подчеркивает не только их внешнюю красоту, но и общую атмосферу умиротворенности, характерную для натюрмортов художницы. Данная работа ярко отражает видение автора, в котором объединяется декоративность деталей с тонкостями глубоко эстетического послания, придавая картине элегантность, свойственную данному периоду.

Символизм в натюрмортах молдавских художников

Помимо декоративной роли, натюрморты часто передают глубокие символические послылы:

Трещины на посуде или засушенные фрукты символизируют течение времени и хрупкость жизни (Михай Лепэдату. Натюрморт, 1979, прессованный картон, масло и др.).

Рассеянный свет подчеркивает тепло и домашний уют (Аурелия Роман. Натюрморт с жёлтой чашкой, 1978, картон, масло и др.).

Простые, но гармонично уравновешенные композиции подчеркивают красоту повседневной жизни (Георге Шойту. Натюрморт с рыбой, 1979, холст, масло и др.).

В картине «Ода Баху» (1973, холст, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы) Ада Зевина создает символичную композицию, где каждый визуальный элемент способствует глубокому почитанию памяти великого композитора. На переднем плане, справа, стоит хрустальный сосуд с крышкой и чашка с увядшими или сухими цветами, что вызывает ассоциации хрупкости и эфемерности, а также музыкальных звуковых вибраций, переданных визуально. На заднем плане, слева, видна упаковка от виниловой пластинки с надписью «*IS BACH*», что приближает работу

к музыкальному контексту. По левой стороне работы заметны коллажные полосы марлевой ткани, добавляющие текстуру и подчеркивающие рельефность живописного письма. Для живописной техники художницы характерна пастозность, которая придает работе глубину и динамичность. Таким образом, Аде Зевиной удавалось сочетать музыкальный символизм с визуальными элементами, создавая атмосферу размышления о связи между изобразительным искусством и музыкой. Предметы, выбранные художницей, наряду с текстурными деталями и тонкой цветовой палитрой, подчеркивают уважение к культурному наследию Баха и авторское понимание влияния музыки на визуальное восприятие.

Таким образом, «Ода Баху» становится не просто символическим произведением, а творческим размышлением автора на тему диалога между временем и вечностью, чувственностью и структурой, важным как для музыки, так и для живописи.

В картине «Натюрморт с грушами» (1974–1976, холст, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы) художник Станислав Бабюк использует необычный композиционный принцип. На красном фоне расположены двенадцать груш и тёмная, широко открытая кожаная сумка. Тёмно-коричневый фон контрастирует с основными элементами, усиливая тёплую атмосферу работы. Художник использует яркую цветовую гамму и широкие мазки кисти для передачи текстуры и динамики формы предметов. Женская сумка, расположенная среди фруктов, привносит неожиданный символизм, превращая композицию в визуальный рассказ, придающий повседневным элементам художественные нюансы и неожиданные интерпретации.

Объединяя контрастные элементы — груши и сумку, символизирующую современность — Станислав Бабюк выходит за пределы традиционного натюрморта. Работа превращается в композиционный эксперимент, где обычные предметы приобретают новое значение и художественный контекст. Этот приём подчеркивает талант мастера превращать кажущуюся простоту в сложный дискурс о контрастах, взаимоотношении предметов и способности искусства выявлять сюжетные тонкости повседневной жизни.

Натюрморты часто включены в интерьерные сцены. Они также могут быть частью портретов, жанровых композиций, включая те, что изображают пейзажи, что придает этой теме дополнительную символическую глубину, выводя её за пределы традиционных классификаций (Дмитрий Пейчев. День рождения, 1977, холст, масло; Людмила Цончева. Молодые учителя, 1978, холст, масло; Филимон Хэмурау. В долине Мельниц, 1973, холст, масло, Национальный Художественный Музей Молдовы и др.).

Также хочется отметить частое использование белых скатертей в натюрмортах, созданных разными молдавскими авторами, что может символизировать множество значений. Белому цвету часто приписываются такие смысловые коннотации, как чистота, ясность и простота. В контексте натюрмортов белая скатерть также может символизировать пространство

тишины и порядка, создавая идеальный фон для выявления объектов и деталей вокруг них. Белый цвет может также символизировать новые начинания, чистую страницу или состояние интроспекции и размышлений о повседневной жизни.

В некоторых случаях белый цвет скатерти может также намекать на хрупкость или эфемерность вещей, учитывая контраст с более яркими или прочными предметами, подчеркивая разницу между постоянством некоторых элементов и течением времени. Это может придавать работам философский или религиозный оттенок, намекая на идеи жизни, смерти и продолжения.

В заключение следует отметить, что стилевые новшества и специфические художественные средства, характерные для молдавского искусства 1970-х годов, отражают уникальный характер пластических взглядов каждого художника. Благодаря техническим инновациям, нестандартным подходам и личным интерпретациям, молдавские мастера 1970-х гг. выражали свою индивидуальность, превращая каждое произведение в оригинальное проявление своих творческих чувств.

Этот период отличается разнообразием подходов, творческих манер и приёмов, в которых отличительные черты каждого произведения способствовали отражению богатства и разнообразия молдавского изобразительного искусства. Посредством экспериментов и через переосмысление традиций художники открыли новые грани своего искусства, подчеркивая сложность и глубину своих творческих поисков.

Помимо декоративной функции и стилового разнообразия, отличительной чертой молдавских натюрмортов является глубокое символическое содержание. Через тщательный выбор и расстановку предметов молдавские живописцы выражали идеи об эфемерности или хрупкости существования и связи человека с окружающим миром. Этот жанр живописи становится не просто изображением реальной действительности; он приобретает философские и эмоциональные измерения, побуждая зрителя расшифровывать значения, скрытые за каждой деталью.

Предложенная в данной статье классификация натюрмортов позволяет нам лучше понять разнообразие и смысловое содержание произведений молдавских художников 1970-х гг. Натюрморт в молдавской живописи стал связующим звеном между прошлым и настоящим, отражением традиций и художественным выражением культурных ценностей. Посредством данной темы художники смогли вынести на передний план красоту деталей повседневной жизни, предложив глубокие концептуальные решения, отражающие связь человека с природой, внешним и внутренним миром. Стулья, столы, предметы быта, цветы, ковры, скатерти и другие детали натюрмортов являются неотъемлемой частью этнографического наследия, заново открытого молдавскими мастерами живописи 1970-х гг., которые дополняют декор и формируют атмосферу традиционного молдавского интерьера.

Литература

1. *Ciobanu, I.* Experimental period of in easel painting for the 1970s — 80s // Science and education: new approaches and perspectives. Selective collection of abstracts, Ed. 25, 24–25 martie 2023. — Chișinău: CEP UPSC, 2023. — Seria 25. — P. 38–39. — ISBN 978-9975-46-788-9.
2. *Ciobanu, I.* Natura statică cu pești — o amprentă a timpurilor // *Arta*. — 2015. — Nr. 1 (AV). — P. 146–149. — ISSN 2345–1181.
3. *Ciobanu, I.* Natura statică în arta postbelică (1945–1975) // *Arta*. — 2013. — Nr. 1 (AV). — P. 102–110. — ISSN 2345–1181.
4. *Ciobanu, I.* Natura statică în creația lui Dimitrie Peicev // Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului: materialele conferinței științifice anuale a profesorilor și cercetătorilor UPS «Ion Creangă», Ed. Seria XXI, 21–22 martie 2019. — Chișinău: CEP UPS «I. Creangă», 2019. — Seria 21, Vol. 4. — P. 118–122. — ISBN 978-9975-3370-5-2.
5. *Ciobanu, I.* Natura statică: dileme de gen // *Arta*. — 2011. — Nr. 1 (AV). — P. 138–143. — ISSN 2345–1181.
6. *Ciobanu, I.* Odă florilor — motivul predominant în creația Elenei Bontea // Creativitate, tehnologie, marketing. — Chișinău: UTM, [2014]. — P. 53–56. — URL: http://www.repository.utm.md/bitstream/handle/5014/7130/Conf_CTM_2014_pg.53-56.pdf?sequence=1&isAllowed=y (accesat 15 noiembrie 2024).
7. *Madan, E.* Mobilierul vienez din Moldova sfârșitul sec. al XIX-lea — mijlocul sec. al XX-lea // Creativitate. Tehnologie. Marketing, Ed. IV, 31 martie 2023. — Chișinău: Tehnica-UTM, 2023. — IV. — P. 154–161. — ISBN 978-9975-45-987-7.
8. *Toma, L.* Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000) // Pictură. Sculptură. Grafică. — Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei (Combinatul Poligrafic), 2018. — 246 p.
9. *Ursachi, R.* Natura statică în calitate de reflecție a cotidianului uman // Revistă de științe socioumane. — 2019. — Nr. 2 (42). — P. 44–55. — ISSN 1857–0119.

СИНТЕЗ МАТЕРИАЛОВ НА ПРИМЕРЕ ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТА В СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

Тема синтеза искусств остается актуальной на сегодняшний день, так как благодаря сочетанию разнохарактерных материалов можно добиться более выразительного звучания изобразительной композиции. Через обзорный анализ творчества известных художников, которые применяли разнообразные приемы и техники в своих работах, можно прийти к пониманию того, как синтез искусств проявлялся в различных художественных направлениях, и как это может вдохновить современных авторов. В статье описывается принцип разработки проекта с применением синтеза материалов в рамках работы в мастерских Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица), что иллюстрируется на примере разработки серии монументальных полотен для оформления общественного пространства.

Ключевые слова: синтез искусств, оформление общественного пространства, мастерские СПГХПА им. А. Л. Штиглица, монументальное панно

Vasilisa V. Semenova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

SYNTHESIS OF ARTS IN THE DESIGN OF PUBLIC SPACE

The topic of synthesis of arts remains relevant today, since thanks to the combination of diverse materials, it is possible to achieve a more expressive sound of the visual composition. Through an overview analysis of the work of famous artists who used mixed techniques in their works, it is possible to come to an understanding of how the synthesis of arts manifested itself in various artistic directions, and how this can inspire modern authors to create their own projects using similar techniques. The article describes the possibility of creating projects in mixed techniques within the framework of work in the workshops of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, which is illustrated by the example of the development of a series of monumental canvases for the design of public space.

Keywords: synthesis of arts, design of public space, workshops of Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, monumental panel

Целью данной работы является: изучение особенностей синтеза искусств.

Поставленная цель включает следующие задачи:

Провести обзорный анализ феномена синтеза искусств на примере отечественных и зарубежных художников.

Изучить изобразительные принципы, раскрывающие данную тему.

Выявить стилистические приемы, послужившие источником вдохновения для авторской разработки проекта.

В переводе с греческого слово «синтез» означает «соединение, сочетание», поэтому под синтезом подразумевается объединение разносторонних частей в единое целое. Как известно из истории, раньше искусство было неделимо, и каждая техника применялась в работах, не сочетаясь друг с другом. Однако представители немецкого романтизма пришли к тому, что таким образом каждый вид искусства исчерпает сам себя, и Р. Вагнер пришел к мнению, «что каждое искусство стремится к бесконечному развитию в своей области, что такое стремление приводит нас, наконец, к пределу искусства, которого оно перейти не может под страхом сделаться непонятным, странным и нелепым; от этого убеждения я перешел к другому, а именно, что всякое искусство, достигшее своих пределов, должно подать руку другому сродному» [1].

В ходе проведенного исследования был выбран ряд художников, в творчестве которых раскрывается проблематика синтеза искусств, отвечающая заданной теме. Рассмотрим это на примерах сочетания музыки и изобразительного искусства, а также на появлении такой техники как ассамбляж.

Тема музыкального жанра джаз нашла отражение в искусстве абстракционизма, одним из ярких представителей которого является Пит Корнелис Мондриан. Как отмечает Т. Фэн про последнюю картину художника «Буги-вуги на Бродвее»: «Под кистью П. Мондриана цвет словно наполняется двусмысленностью: желтый — это яркий свет ламп и в то же время высокий голос, поющий джаз (желтый — это также духовые музыкальные инструменты, труба или саксофон). Красный и синий — это холодные и теплые здания на улицах и богатый, скачущий, привлекающий внимание баритон. Черный — это и неосвещенные фонарями участки кварталов, и бас. А белый — это незаполненность, пустые места города, паузы в музыке, время необъятной тишины» [5]. Исходя из этого, можно видеть, что Мондриан изображал каждое музыкальное звучание определенным цветом.

Василий Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве», говоря о музыке, писал, что одно искусство должно учиться у другого, а также рассуждал, что «цвета начинают звучать». Сравнивал ярко-желтый с высокими нотами играющей трубы, а красный с чем-то эмоционально-экспрессивным, создающим вибрацию. «Цвет — это клавиша; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник — рука, которая посредством той или иной клавиши целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» [2]. «Опыт ранних графических и поэтических

замыслов Кандинского явился практической попыткой постижения им цветозвуковой образности, и опыт этот сначала укладывался в рамки эстетических поисков символизма и модерна, и отталкивался от желания художника соединить изобразительный образ со звучанием, музыкой» [3]. Кандинский использует силу противопоставления, смешения различных элементов в одном произведении, опираясь на принципы музыкальной гармонии, и совершает необходимый поворот к абстракции. Музыка по принципу камертона помогала найти ему наиболее подходящие приемы и способы воплощения своих идей на полотне.

М. К. Чюрленис стал одним из первых, кто воплотил с своим творчестве принцип синтеза искусств, он сплотил в единое целое музыку и живопись, создав на полотнах волшебные фантастические миры. На примере произведения «Соната моря, финал» мы видим, что динамичный образ завершающей части цикла: волны, решенные в темно-синих и фиолетовых оттенках, символизируют выдержанность низких тонов басовой партии, которые возносятся вверх к кульминации, что подчеркивается пластикой линий [4].

Таким образом, мы видим, как отечественные и зарубежные художники отображали синтез музыки с изобразительным искусством.

Слово «синтез» о кубизме можно найти в книге Даниэля-Анри Канвейлера «Расцвет кубизма» [6]. В период синтетического кубизма вместо традиционной техники рисования плоскостных изображений, художники использовали такую технику как ассамбляж. Можно заметить, что мастера применяли в своих работах не только бумагу, но и обрывки газет, игральные карты, пачки сигарет, рекламные листовки, а также в работах стали преобладать яркие активные цвета, придающие новое звучание их произведениям. Изучив пластический язык работ художников периода кубизма, был сделан вывод, что данный стиль имеет именно те средства художественной выразительности, которые раскрывают обозначенную тему и могут послужить источником вдохновения для разработки авторского проекта: нанесение объемных деталей на полотно по принципу коллажа и ассамбляжа, плоскостное решение орнаментальной среды, «ломанные» формы, «чистота» заполнения локальных участков, декоративная стилизация реалистичных объектов.

Упомянутые изобразительные приемы были переосмыслены автором и интегрированы в собственный проект, при разработке которого стояла задача создать образ, построенный на ассоциативном отображении музыки, решенной в условных плоскостных формах, что, технологично реализовать с помощью трафаретной печати по ткани и ассамбляжа с включением металлических деталей. Теоретический материал был выполнен на практике в мастерских СПГХПА им. А. Л. Штигица под руководством А. М. Рябцева, доцента кафедры художественного текстиля.

В концепцию проекта заложено, что — это имитация звуковой волны, которая задает общее движение многочастной композиции, оно было дополнено дополнительными ритмами, движущимися в том же



Ил. 1. Серия монументальных панно на тему «Джаз» для оформления общественного пространства, выполненных в технике трафаретной печати по ткани и ассамбляжа с включением металлических элементов

направлении и разделенными на более мелкие участки. Для связи ритмичных движений фона с декоративно стилизованными музыкальными инструментами в эскизы были внесены графические дополнения. Основное дугообразное движение, выходящее из центра, движущееся в правый верхний угол, имеет форму, обусловленную силуэтом раструба саксофона, образующего восходящее направление, а также это движение привязано к форме контрабаса, который имеет наклон вправо, где и замыкается дуга. Дополнительное движение волны, выходящей из левого нижнего края в центр, сформировано путем соединения пластической привязки силуэта рояля к силуэту саксофона. Кроме того, добавлены крупные вертикали и горизонтالي. Они символизируют соотношение мелодии и аккомпанемента, создают «переливание» одного звучания в другое, также эти ритмы обусловлены стилизованной формой флейты, задающей крупный центральный вертикальный акцент (ил. 1).

Вдохновившись Чюрленисом, Кандинским и Мондрианом, взяв принцип подбора цвета под определенное звучания музыкальных тонов, автор решил цвет и изобразительный модуль каждого панно обусловить размерами и звучанием представленных инструментов, что можно проиллюстрировать на примере некоторых работ. Контрабас и рояль являются самыми большими инструментами в представленном ряду, поэтому панно построены на крупном модуле, решены в интенсивных оттенках синего и красного, чтобы подчеркнуть глубину и низкий тон звучания. Флейта играет утонченно и высоко, поэтому для разработки панно использовались: мелкий модуль, тонкие графические детали и линии, решенные в светлых оттенках желтого и охры. Панно с барабанами решено в сближенной гамме, акцент сделан на точечных деталях и вертикальных ритмах, это связано с тем, что ударные задают ритм оркестру, к которому «подтягиваются» остальные инструменты.

Проект выполнялся вручную в технике трафаретной печати и ассамбляжа, работа велась поэтапно. В начале льняные ткани выбранных оттенков



Ил. 2. Пример интеграции проекта в общественное пространство

были натянуты на жесткую основу, затем были намечены общие движения, задающие ритм многочастной композиции. Следующим этапом было последовательное нанесение цветов через трафареты. Далее интегрировались металлические детали, в мастерских СПГХПА им. А. Л. Штигица имеется возможность обработать металл (в контексте наших задач) и внедрить в текстильное полотно. Металлические элементы были выбраны, чтобы дополнить и обогатить текстильную композицию, а также подчеркнуть акцентные детали изображаемых музыкальных инструментов.

Согласно идее, выполненная многочастная композиция предназначена для оформления публичного пространства, это может быть концертный зал, музыкальный магазин. Поскольку проект является рукотворной работой, то он позиционируется, как штучно-художественное произведение, направленное на оформление общественного интерьера. Серия может экспонироваться как целиком, так и выборочными частями, а также каждое панно может выставляться в качестве самостоятельного объекта. Исходя из этого, допускается возможность масштабирования и тиражирования проекта для участия в фестивалях, выставках и пр., а также оформления нескольких пространств одновременно. В таком случае имеется возможность после дополнительной обработки изображения в графическом редакторе исполнить многократные и разномасштабные версии панно в технике сублимационная печать. Данный вид печатной

технологии позволяет производить малые и крупные тиражи и является относительно бюджетным по сравнению с теми видами тиражных производств, которые осуществляются только на крупных предприятиях. Это способствует тому, что имеется возможность реализовать проект не только в штучном экземпляре, но и запустить тираж, что упростит возможность участия в различных методических и творческих выставках, оформлять пространства, где с легкостью можно будет заменить полотно в случае повреждения. Таким образом, получился рукотворный штучный проект, который допускает возможность тиража (ил. 2).

В заключении можно привести ряд следующих выводов:

1. Феномен синтеза искусств может выражаться в объединении и взаимодействии разнотипных частей в единое целое в органическом комплексе.

2. Изучив музыкальную тему в произведениях изобразительного искусства отечественных и зарубежных художников, можно наблюдать, что каждый из перечисленных мастеров воплощал синтез музыки и цвета в своих работах.

3., Пластический язык кубизма раскрывает проблему о синтезе материалов и имеет те изобразительные приемы, которые были переосмыслены и интегрированы в проект.

Литература

1. Вагнер, Р. Избранные работы: пер. с нем. / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. — Москва: Искусство, 1978. — 695 с.
2. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. — Москва: РИПОЛ классик, 2016. — 249 с.
3. Каргаполова, Н. А. Музыка и ранние синтетические замыслы В. Кандинского // УрФУ: [электронный научный архив]. — URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/23932> (дата обращения: 17.11.2024).
4. Коляденко, Н. П. Проявление синестетичности музыкальной одаренности в творчестве М. Чюрлениса / Н. П. Коляденко, С. Н. Лосева // Вестник музыкальной науки. — 2020. — № 1. — С. 99–106. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proyavleniya-sinestetichnosti-muzykalnoy-odarennosti-v-tvorchestve-m-chyurlenisa> (дата обращения: 30.01.2025).
5. Фэн, Т. Феномен музыкальной живописи в абстрактном искусстве и анимации // Университетский научный журнал. — 2019. — № 51. — С. 163–175.
6. Kahnweiler, Daniel-Henry. The Rise of Cubism / trans. Henry Aronson. — New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1949. — P. 1; 9–12.
7. Научный руководитель — Дмитрий Владимирович Романов, старший преподаватель Санкт-петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.

УДК 72.03:7.034: [791.43.05:37]:165.4 (460)

Н. М. Сим

Москва, Россия

Издательство «Прогресс–Традиция»

А. Р. Сим

Москва, Россия

Территория Сколково. Инновационный центр. «Hello IO»

ЭКРАННЫЕ ФОРМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ГОРОДОВ ИСПАНИИ XVI В. ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Исследование выполнено за счет гранта

Российского научного фонда.

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

Цель статьи — обратить внимание на научно-популярные программы о городах Испании XVI в., представленные экранными формами в системе современной межкультурной телекоммуникации. Проблема интерпретации закадрового текста составляет здесь одну из ключевых задач документального кино об искусстве архитектуры. Концептуализацию эстетики пространства городской среды определенной исторической эпохи, выполненной средствами кинематографа, предлагается строить на основе методов научного искусствознания. Такой подход становится важной формой образовательных программ об искусстве и дает возможность зрителю более продуктивно включаться в творческий интерактивный процесс.

Ключевые слова: документальное кино, закадровый текст, платереско, иконография, Убеда

Nadezda M. Sim

Moscow, Russian

Publishing house «Progress–Tradition»

Anastasia R. Sim

Moscow, Russian

Skolkovo Territory. Innovation Center. «Hello IO»

SCREEN FORMS OF VISUALIZATION OF CITIES IN SPAIN IN THE 16TH CENTURY. THE PROBLEM OF INTERPRETATION

The purpose of the article is to draw attention to a cycle of popular science video programs about the cities of Spain in the 16th century, presented by screen forms in the system of modern intercultural telecommunications. The problem of interpreting the text based on the methods of scientific art history

is one of the tasks of documentary films about the art of architecture. The concept of the aesthetics of the city by means of cinematography is becoming an important form of educational programs about art.

Keywords: documentary, voice-over, plateresque, iconography, Ubeda

События мирового масштаба, связанные с пандемией COVID-19, неожиданно способствовали развитию нового направления интеллектуального общения в условиях «вынужденной изоляции» социума, к которым можно отнести серийный блок образовательных программ, лекционных курсов, видео путешествий в сфере искусства, демонстрируемые в сети телекоммуникаций. Представленная зрителю «бесконечная» череда вариаций экранных форм, как высокого профессионального, так и любительского исполнения, сопровождается описанием художественных достоинств визуальных образов изобразительного искусства и архитектуры. Проблема интерпретации искусствоведческой тематики остается наиболее уязвимой стороной демонстрируемых сюжетов. В данной статье речь пойдет о видеоматериалах по искусству Испании. В фокусе внимания история искусства Кастилии и Андалусии эпохи Ренессанса, представленная на *YouTube*-каналах. Проблема интерпретации закадрового текста разнообразного по жанрам видеоматериала составляет предмет исследования данной статьи.

Иконография, стилевая концепция, историческая достоверность, — это те основополагающие аспекты, на основе которых строятся описания видеоматериала в многообразии форм его подачи, как, например, виртуальные путешествия и виртуальная репрезентация архитектуры испанского позднего средневековья средствами неигрового цифрового кино. Предмет исследования рассматривается в контексте образов пространства и исторической пространственной картины мира.

Актуальность предмета исследования обусловлена перспективами исследовательских проблем, которые рассматривались в научных докладах, представленных на Международной научной конференции «География искусства» (Российская академия художеств, Институт кино и телевидения (ГИТР), ИНИОН РАН, РГГУ) 2020–2023 гг. Исследователи освещали проблемы культуры и искусства в контексте его отражения в географическом пространстве. Особое внимание уделялось вопросам художественного восприятия культурного ландшафта, где определялась роль влияния территориальных факторов на формирование региональных школ [6]. Отдельная секция была посвящена концептам пространства и его образам в цифровых медиа. Например, отмечалось, что современная «экранная культура» имеет интернациональный характер и с легкостью переходит границы государств, представляя городские и региональные образы, создаваемые кино и фотоискусством, которые играют свою познавательную функцию в социокультурном пространстве, фиксируя картины ушедших времен, генерируя и провоцируя новые смысловые ассоциации. Подобные

материалы, дополняя друг друга, формируют в итоге объемную картину пространственных образов силами цифровых и экранных искусств. Города Испании эпохи Возрождения, представленные многообразием экранных форм, вызывают живой интерес зрительской аудитории. Эти города на экране оказывают не только сильное эмоциональное воздействие, но и вызывают желание увидеть своими глазами демонстрируемый видеоряд. Равноценное соотношение силы воздействия экранного образа и способов его интерпретации, основанной на достоверных научных знаниях, составляет одну из проблем в развитии современной медиаиндустрии, рассматриваемой в данной статье.

Формы визуализации памятников архитектуры в медиапространстве

Образовательные проекты в области мирового искусства, представленные авторитетными учеными — искусствоведами, представителями ведущих российских университетов и музеев, вызывают сегодня широкий интерес пользователей в сфере экранной культуры. Например, курс видеолекций «Всеобщая история искусств» — совместный проект Музейно-выставочного объединения «Манеж» и МГУ им. Ломоносова. История искусства представлена здесь как единый процесс, ход которого подчинен определенным закономерностям.

В видеолекциях рассматриваются ключевые памятники архитектуры, упоминаются имена ведущих мастеров, разъясняются основные понятия истории искусства: эпоха, стиль, направление, художественная школа, а также отмечается влияние религиозно-философских представлений и эстетических предпочтений на формальный и образный строй произведений искусства. Однако, несмотря на общеевропейский охват сюжетов об искусстве, Испании здесь, как правило, отводится незначительная роль. В большей степени представлены популярные темы, связанные с живописью «Золотого века» эпохи барокко.

В то же время, архитектура в системе ценностей градостроительных идей, остается достаточно редким гостем на экранах телевидения. Многочисленная серия любительских роликов, основанная на личных заметках о путешествиях, как правило, не несет в себе ни эстетического, ни познавательного содержания. В 2013 г. вышел в свет цикл документальных фильмов об архитектурных шедеврах мира, обязанный своим появлением идее показа памятников архитектуры в жанре романтических историй — легенд о персонажах, событиях, фактах, имеющих прямое или косвенное отношение к объекту архитектурного шедевра. В эфир вышли пять фильмов: «Замок Пубол» (Испания), «Замок Бори» (Венгрия), «Легенды Древней Анатолии» (Турция), «Замок Мусы» (Ливан), «Замок слёз» (Португалия). Сюжеты фильмов рассчитаны на зрелищный эффект трагической драмы и любовной лирики обитателей величественных дворцов, что далеко не всегда соответствует принципу документального кино, основанного на достоверности происхождения источников. В таких

фильмах зачастую отсутствует художественная идея самого памятника, его интерпретации в системе эстетических ценностей эпохи (это, в свою очередь, отражает авторскую позицию как исполнителя — архитектора, так и самого заказчика).

Одним из наиболее популярных фильмов об искусстве иберийского региона, подготовленных на европейском телевидении, является документальный сериал «Искусство Испании», представленный телеканалом BBC (2008). Автор сценария и ведущий Эндрю Грэм-Диксон рассматривает историю искусства Испании с VIII в. до наших дней. Первая серия под названием «Мавританский юг» посвящена мусульманской и христианской Испании (711–1492). Во второй части под названием «Темное сердце» повествуется об искусстве XVI–XVII вв. Заканчивается цикл серией «Мистический Север», где, согласно авторской концепции, определилась смысловая и образная идея мирового современного искусства.

Уже с первых кадров была четко определена художественная позиция Э. Грэм-Диксона, которую он выразил в начале первой серии. Он заявляет, что Испания дала миру самое поразительное искусство из существовавших когда-либо в истории европейской художественной культуры, и даже является своеобразным ключом к ее постижению. Именно в Испании и в пределах ее империи разворачивалось множество исторических сражений (ислам против христианства, католичество против протестантизма, фашизм против социализма). В работе четко проявляется авторская стилистика и характер авторского посыла. Э. Грэм-Диксон видит в искусстве отражение истории Испании, определяя ему одно из ведущих мест в системе мировых художественных ценностей. Документальный фильм имеет свою многочисленную аудиторию, ориентированную на общее знакомство с культурой Испании.

Более искушенному зрителю требуется иной формат погружения в развернутые по содержанию темы одной из областей художественных процессов. Знаточество, как система популяризации искусства в широком смысле, во все времена шло в ногу со временем и составляло своего рода связующее звено между научным и любительским искусствоведением. Подобную параллель можно провести с образовательной ролью документалистов, представляющих разноплановую искусствоведческую фильмографию, основанную на принципах когнитивного, творчески переосмысленного, восприятия. Техническим подспорьем в современном мире становятся электронные цифровые приемы визуализации: виртуальная реальность, сетевые и интерактивные медиа и др. [5]. Применение цифровых технологий, как нигде в другой области искусства, особенно эффективно в восприятии и трактовке памятников архитектуры.

Новые способы визуализации основаны на анализе натурного и графического материала, подборе фотографических ракурсов, компьютерной векторизации и моделировании объекта. В документальном кино широко используются программы: *Autocad* (для создания трехмерных моделей),

Illustrator (трассировка изображений с целью преобразования растровых изображений в векторную графику) с последующей их обработкой и приведением выбранного архитектурного элемента к единому визуальному стилю. Программы ориентированы на новые приемы цифрового дизайна, применяемые в компьютерном моделировании архитектуры. Особый интерес вызывают основы цифровой логики и логической концепции, применяемые в микропроцессоре *RISC-V*. Хуан Маньяна и Ева Кореньо описали методы архитектурной реставрации как систематизацию подходов в создании приемов моделирования исторических памятников архитектуры (*HBIM*) [11, 12]. А. С. Токарев, рассматривая технические приемы киноискусства в архитектурном проектировании, верно подметил следующую тенденцию: «Сегодня мы можем констатировать глобальный и повсеместный уход от культуры текста к культуре изображения. В течение всего последующего столетия эти подходы развивались, однако не менялись принципиально. В результате были открыты новые, не свойственные классической культуре категории, такие как визуальность, динамическое восприятие, скорость как составной аспект образа» [10].

Кинематографический принцип путешествия в пространстве и во времени становится наиболее востребованной формой с точки зрения демонстрации города, вырванного из современного контекста, как способа зрительного погружения в художественно-историческую ретроспективу. Метод нарративной ретроспективы, сопровождающий определенные ракурсы образной композиции, лежит в основе репрезентации воспроизведения утраченных фрагментов исторического пространства [14]. Применение художественной реконструкции средствами цифрового кино способно реально представить стертую временем целостную историческую картину города. Тем не менее, и в этой сфере встречаются отдельные изъяны, когда новые цифровые приемы используются некорректно, как самоцель, направленная на простое усиление эмоционального воздействия видеоряда на зрителя и вступающая в противоречие с задачами научно-документального кино.

О. В. Строева и С. В. Аронин, рассматривая тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий, приходят к заключению, что в мировом медиа-искусстве активно развивается тенденция использования дополненной реальности, позволяющая совмещать натурные изображения с виртуальными статичными или анимированными образами, где зритель совмещает эти изображения, либо путешествует в виртуальном трехмерном пространстве с объектами искусства. Здесь кадр генерируется в медийном измерении [9]. Современные формы экранных технологий также широко применяются в визуализации памятников архитектуры, позволяя авторам создавать новые перспективные идеи их репрезентации.

Роль закадрового текста. Проблема интерпретации

В 1943 г. французский искусствовед и кинокритик А. Базен писал, что настанет время, когда в мире не будет уголка, где бы ни побывал «глаз»

кинокамеры. В то же время он делал оговорку, что, если бы кинематографист строго придерживался фактов истории искусства, он все равно основывался бы в своем творчестве на приоритете эстетического, отступая от следования принципам строгой научной документальности [1]. Если эстетическое, зрелищное, сюжетно-выразительное в кино первично по отношению к подлинному источнику изображаемого объекта, тогда это неизбежно приводит к необходимости критического восприятия визуальной информации. Происходит некое заигрывание со зрителем в пользу выразительного «кадра ради кадра». Особенно такая тенденция заметна в документальных фильмах о культурном наследии городов мира и отдельно взятых архитектурных памятников, как правило, памятников под защитой ЮНЕСКО.

В современных средствах телекоммуникаций широко представлены видеоматериалы о городах Испании, в большей степени, рассчитанные на массового потребителя в области туризма. Особенно популярны фильмы из серии: «Заметки путешественника» или «Портрет города». При этом закадровое текстовое сопровождение зачастую страдает набором стандартных фраз. Здесь налицо отсутствие концепции города, авторской позиции, индивидуального подхода. Приоритет отдается расхожему зрелищному приему по стандартному набору информации. При демонстрации памятников архитектуры нельзя обходиться лишь эстетическими формами изложения. Зритель должен быть вооружен достоверными сведениями, основанными не на домыслах, а на конкретных источниках, где даже незначительная на первый взгляд деталь, может стать недостающим звеном целостного восприятия образа. С помощью оптики фиксируются фрагменты композиции, которые подчас невозможно увидеть человеческим глазом или второстепенные на первый взгляд детали, где могут быть зашифрованы дополнительные смыслы и послылы [7].

Графические приемы анимации, как вспомогательные средства визуализации могут наглядно усиливать описание того или иного аллегорического смысла, что делает правомерным применение методик искусствоведческого анализа [2]. Будь то город в целом, либо его отдельные архитектурные фрагменты, они предстанут в новом свете, если не навязывать зрителю избитые «сказки-легенды», а побудить его к творческому акту созерцания-восприятия образа. Поставив во главу угла сравнительный анализ двух архитектурных объектов, можно выявить черты их сходства и различия, основанные на принципах историзма и стилевой идентичности, характера отдельных формальных элементов и т. п. [4]. Структурный, иконографический и иконологический методы способствуют раскрытию знаковых систем, представленных в архитектурном декоре в интерьерах и фасадах зданий.

Искусствоведческие методы описания видеоматериала

Эффективным методом в интерпретации видеоматериала по истории архитектуры принято считать традиционный метод научной иконографии и иконологии, как описательный прием толкования образов — символов



Ил. 1. Гранада. Фото: Сим Н. М. 2018

и их соотношения в системе построения смысловой композиции. Зрительное восприятие архитектуры возникает тогда, когда форма находится в единстве с содержанием. Такое единство проявляется в соответствии практического назначения сооружения и его эстетических достоинств. Например, сегодня в системе телекоммуникаций востребована серия красочных, зрелищных фильмов о городах Испании. Однако образ города здесь так и не раскрыт, так как в фильме не выявлено главное: его интерпретация в контексте целостного эволюционного процесса культуры, а злоупотребление новыми выразительными возможностями компьютерной графики порой может вызвать недоверие у зрителя в подлинности образа [3].

Рассмотрим примеры двух сюжетов из истории образования городов средневековой Испании. В первую очередь следует отметить, что характерной особенностью ее градостроительства и архитектуры является разнородность стадияльной динамики, региональная разобщенность, устойчивое влияние наследия восточных традиций. Каждый город (ил. 1–4) неповторим и заключает в себе ярко выраженный образ эпохи.

Архитектура Толедо (ил. 3), Саламанки, Бургоса, Гранады (ил. 1), Вальядолида напрямую отсылает к историческим событиям конца XV–XVI вв. Так, завоеванием Гранады (1492) завершилась Реконкиста. Большие политические задачи требовали глобальных перемен в объединенных королевствах Кастилии и Арагона. Архитектуре, в которой должен был выразиться образ национальной символики государственного масштаба, отводилась ведущая роль. На примере провинциальных городов Убеды (ил. 5) и Базсы (ил. 6) можно кратко обозначить один из вариантов интерпретации, основанной на методе сравнительного анализа градостроительной концепции этих поселений, в которых выражалась целостность художественной идеи испанского Ренессанса.

Убеда и Базса расположены в живописной долине на границе Андалусии и Кастилии. Исторически эти города восходят к периоду Римской Империи. Их связывает общая историческая линия развития и формирования культурной среды, а также социальный состав. Основу состоятельных горожан составляли люди знатного происхождения, получившие в дар от короля земли за свои военные заслуги. Тем не менее, каждый из этих



Ил. 2. Кордова. Фото: Сим Н. М. 2018



Ил. 3. Толедо. Фото: Сим Н. М. 2022.



Ил. 4. Авила. Фото: Сим Н. М. 2023



Ил. 5. Убеда. Аэрофотосъёмка.

Источник: https://yandex.ru/images/search?from=tabbar&img_url



Ил. 6. Баэса. Фото: Сим Н. М. 2018

городов имеет свой неповторимый образ и художественные особенности, отличительные черты архитектурного и градостроительного решения.

Баэса стала первым христианским городом в Южной Испании. Величие и значимость ее политической миссии отражены на улицах и площадях, на фасадах дворцов знатных горожан. Здесь все дышит историей [8, с. 120–123]. Здания, сохраняя свою композиционную целостность, демонстрируют разнообразие художественных течений и стилевые «напластования» исторических эпох: культуру поздней готики, мудехар, кастильско-фламандское исабелино, итальянский пуризм и классическое направление раннего испанского Ренессанса. Архитектура города, как эволюция исторически сложившихся стилей, неупорядоченная по какому-либо градостроительному принципу, распределена свободно и несколько хаотично. Каждое строение не похоже на другое, оно выразительно и монументально, но при этом не противоречит единому восприятию общей градостроительной картины. Культовые и гражданские сооружения разных эпох обрамлены кольцом мавританских крепостных стен, выполненных в камне циклопической кладкой, придающей особую художественную монументальность городскому пейзажу. Баэса изрезана узкими арабскими улочками, уходящими в круговое движение, со сложными пересечениями коротких тупиковых закоулков, которые лабиринтом плетутся вдоль глухих фасадов домов, сложенных из массивных тесанных камней светлой охры. Проходы предельно узких переулков неожиданно разворачиваются небольшими площадями, которые возводились как новый прием раннего Возрождения в начале XVI в. Такие площади акцентировались дворцами знатных горожан Баэсы, получивших существенные привилегии за вклад в утверждение испанской монархии [8, с. 122–125].

Историческая судьба Убеды развивалась в ином направлении. В отличие от темы триумфальных побед Баэсы, в Убедѣ господствует идея прославления величественных и достойнейших граждан Великой Империи. Эта содержательная составляющая отражена в храмовой и дворцовой архитектуре, в целостном единстве градостроительной программы. У города есть покровитель, одна из ключевых фигур Убеды: Франсиско де лос Кобос-и-Молина, первое лицо в государстве после Карла V. Исполнителем архитектурных идей Кобоса стал архитектор Андрес де Вандельвира [13, с. 160–165]. Память о маркизе и его славных достижениях отражена в капелле — усыпальнице Сан Сальвадор. Андресу де Вандельвиру как творцу этого города благодарные жители воздвигли памятник, установленный на главной площади. Скульптура, поставленная на высокий постамент, обращена к главным архитектурным памятникам зодчего: Сан Сальвадор, Дворец Васкес де Молина и собор Санта Мария де лос Реалес Алькасарес. С именем Вандельвиры связаны не только многочисленные архитектурные проекты. Он был одним из первых архитекторов, сформировавших так называемый стиль платереско.

Убеда и Баэса бережно относятся к своему наследию. Расположенные на горных вершинах и отдаленные от больших культурных центров, они не избалованы активным вниманием со стороны туристов. Здесь царят

сохраняющаяся в неприкосновенности атмосфера древней истории и первозданная величественная природа. Бескрайние долины с оливковыми рощами, окружающие города, стали неотъемлемой частью их колорита.

С другой стороны, при всей внешней зрелищности фильмов, посвященных городам Южной Испании, вдумчивый зритель не может не отметить своеобразие архитектурной концепции андалузских городов. Оно выражено спецификой сложившихся решений в использовании местного строительного материала, их цвете и форме. Например, Севилья и Гранада представляют интерес с точки зрения колористической концепции в контексте градостроительных приемов, отсылающих к истории мусульманской Испании. Традиция создания полихромии на базе оттенков местного песчаника теплого цвета охры стала достаточно устойчивой в Гранаде. Преобладание классической эстетики в андалузском преломлении строилось на предпочтении формы цвету. Цвет занимал подчиненное место по отношению к пластической артикуляции и пропорциональным соотношениям элементов формы, где полихромия утрачивала инициативу композиционной активности.

Заключение

Рассмотренный материал позволяет сделать вывод о важной роли закадрового текста, тесно связанного с визуальными функциями документального кино. В сочетании с выразительным изображением он обретает дополнительную силу воздействия на зрителя или слушателя, который благодаря этому лучше воспринимает предлагаемую ему тему либо научную гипотезу, усложненную эмоциональным зарядом чувственного восприятия киноизображения. Научный тезис или научное изложение, подкрепленное визуально, приобретает наглядный доказательный эффект, а монтаж, играющий немаловажную роль в документальном кино, способен в сжатых временных рамках передать большой объем информации, связанный с содержанием представленного материала.

Разнообразие экранных форм в области документального кино включает зрителя в творческий интерактивный процесс. В отличие от статичных видеолекционных методов презентаций визуального ряда, документальное кино об искусстве во всем многообразии его видов обладает гораздо более широкими возможностями (например, активное движение, смена ритмов или монтаж, рождающий новые образы).

Кино дает возможность наглядного погружения в атмосферу эпохи. В то же время, к какой бы форме экранной визуализации не принадлежал тот или иной сюжет, его неотъемлемым составным элементом является звуковое сопровождение. Проблема интерпретации видеоматериала, как, например, прием закадрового текста в документальном кино об искусстве остается наиболее острой. В данном случае возникает закономерный вопрос: что является приоритетным: образ или его интерпретация, эстетика зрелища или его понятийный ряд, ритм бегущего кадра или, напротив,

стоп-кадр с развёрнутым анализом художественной композиции и ее элементов? Это поистине вечные вопросы, которые были поставлены еще у истоков документального киноискусства Ж. Базеном.

В то же время в отечественной киноиндустрии фильмы об искусстве и архитектуре Испании остаются большой редкостью, за исключением сюжетов страноведческой направленности. Важно отметить, что в искусстве Испании нет второстепенных тем. К примеру, — это поэтика иберийской эстетики, основанная на принципах «разрушения границ» между Востоком и Западом в аспекте географии пространства искусства. Краткое время преобладания принципов итальянского искусства, активно внедряемого при королевском дворе Карла V и Филиппа II, сменилось пышностью барокко. Архитектура рубежа XVI–XVII вв. предстает перед зрителем мощным эмоциональным выплеском художественного воображения в безудержной фантазии театрализованных приемов ее сценографических пространственных решений, в цветовой палитре орнаментального декора и скульптурной пластики «запредельной» натурализации чувственной силы религиозной экзальтации, опозитизированной в духовных сочинениях Святой Терезы Авилльской [15]. Безусловно, такие ярко выраженные характеристики разных типов, форм и явлений в испанском искусстве наиболее выигрышно смотрятся в игровом кино, где допустима относительная авторская свобода в выборе выразительных средств, иллюстрирующих атмосферу той или иной эпохи.

Стремительное развитие цифровых технологий и массовое внедрение их в кинематограф позволило значительно обогатить палитру художественно-выразительных средств экранных искусств. Сейчас в условиях новейших приемов компьютерного трехмерного моделирования все чаще встречается прием интеграции в кино об искусстве методов и подходов междисциплинарного научного знания. Благодарный зритель достойно оценит именно такую, «усложненную» форму подачи неигрового кино, которая заставляет сопереживать, анализировать, сравнивать, сопоставлять, что стимулирует процессы творческого мышления.

Тематический калейдоскоп, если говорить только об искусстве Испании, поистине безмерен. Главный принцип посвященных ему фильмов связан с возможностью почувствовать дух страны и стремиться к самостоятельному постижению содержания образа памятника культуры. Все это в совокупности позволит решать проблемы документального кино об искусстве в контексте научной интерпретации художественного образа, представленного жанровым разнообразием экранных форм и избегающего увлечения расхожими легендами, воплощенными во внешне привлекательных образах.

Концептуализация эстетики пространства городской среды определенной исторической эпохи средствами кинематографа становится важной формой образовательных программ. Подобные проекты являются чрезвычайно перспективным направлением в сфере формирования знаний о городах Испании и других регионов, художественные памятники которых входят в золотой фонд наследия мировой культуры.

Литература

1. *Базен, А.* Что такое кино? — Москва: Искусство, 1972. — 384 с.
2. *Виппер, Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. — Москва: Изобразительное искусство, 1985. — 283 с.
3. *Гаркушенко, М. М.* Автор-документалист в кино и на телевидении / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. — Москва, 1971. — 32 с.
4. *Иконников, А. В.* Художественный язык архитектуры. — Москва: Советский художник, 1985. — 175 с.
5. *Ковалева, А. В.* Методы и приемы создания документального фильма: магистерская диссертация / СПбГУ. Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций. — Санкт-Петербург, 2015 // Calameo.com: [сайт]. — <https://www.calameo.com/read/006483851e9abac607137> (дата обращения: 25.05.2023).
6. *Лавренова, О. А.* Визуальные образы пространства. Обзор VII международной конференции «География искусства» // Наука телевидения. — 2021. — Вып. 17. — С. 211–229.
7. *Лесин, В. П.* Мысль и образ в документальном фильме / ВГИК. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. — Москва, 1966. — 41 с.
8. *Сим, Н. М.* Базса и Убеда — первые города испанского Ренессанса / Н. М. Сим. — doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.009 // Искусство Евразии. — 2020. — № 1 (16). — С. 118–133.
9. *Строева, О. В.* Тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий / О. В. Строева, С. В. Аронин // Наука телевидения. — 2019. — № 15.1. — С. 173–193.
10. *Токарев, А. С.* Использование средств киноискусства в архитектурном проектировании: дис. ... кандидата архитектуры: 18.00.01 / А. С. Токарев; УРГАХУ. — Екатеринбург, 2007. — 117 с. // Dslib.net: [сайт]. — URL: <http://www.dslib.net/restavracja/ispolzovanie-sredstv-kinoiskusstva-v-arhitekturnom-proektirovanii.html> 2007 (дата обращения: 25.05.2023).
11. *Comparative analysis of the current uneven situation of historical quarries associated with the UNESCO world heritage sites in Spain / Rafael Navarro, Javier Martínez, Jose Manuel Baltuille [et al.] // Resources Policy. — 2022. — March (Vol. 75). — URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0301420721004797> (дата обращения: 06.07.2023).*
12. *Rodriguez, M.* Infographic restitution of the historic centre of the Spanish town of Oviedo / Marta Alonso-Rodriguez, Antonio Alvaro-Tordesillas, Eduardo Carazo-Lefort // Computers, Environment and Urban Systems. — 2017. — July. — URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S019897151730056X> (дата обращения: 06.07.2023).
13. *Ruiz Prieto, M.* Historia de Úbeda. — Úbeda: Ed. Asociación Cultural Pablo de Olavide, 1982. — 351 p.
14. *Harris, S.* Digital Design and Computer Architecture / Sarah Harris, David Harris. — RISC-V Edition. — Amsterdam: Morgan Kaufmann, 2021. — 592 p.
15. *Sim, N. M.* Fenómeno del humanismo español // Iberoamerica. — 2023. — № 1. — С. 176–198.

УДК 75.052:747

Д. Степаненко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ РОСПИСИ СТЕН В ИНТЕРЬЕРАХ И ЭКСТЕРЬЕРАХ

Статья посвящена изучению современных техник художественного оформления стен в интерьерах, а также технико-технологическим особенностям их выполнения. На примерах отдельных композиций автор дает оценку актуальности использования росписей в современных интерьерах и экстерьерах, а также выявляет наиболее оптимальные техники с точки зрения долговечности и эстетики.

Ключевые слова: фреска, мурал, граффити, аэрография, аэрограф, роспись, мурализм

Darya Stepanenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

MODERN TECHNIQUES FOR PAINTING WALLS IN INTERIORS AND EXTERIORS

The article is devoted to the study of modern techniques of artistic decoration of walls in interiors, as well as technical and technological features of their implementation. Using examples of individual compositions, the author assesses the relevance of using paintings in modern interiors and exteriors, and also identifies the most optimal techniques in terms of durability and aesthetics.

Keywords: fresco, mural, graffiti, airbrushing, airbrush, painting, muralism

На данный момент (нач. XXI в.) существует огромное разнообразие техник, позволяющих создавать художественные произведения на стенах интерьеров и экстерьеров. Каждая из них имеет ряд особенностей, включающих в себя определенные материалы и методику их использования. Одной из таких техник является фреска. Технология альфреско заключается в нанесении водорастворимых красок на сырую или сухую штукатурку. Наиболее популярной эта техника была в эпоху Возрождения. Примером здесь могут служить фрески потолка Сикстинской капеллы в Ватикане. Микеланджело создавал их в технике альфреско, что значит по сырой штукатурке. Ежедневно художник выкладывал ровно столько штукатурки, сколько успевал записать. Это привело к появлению

небольших швов между частями фресок, что позволяет проанализировать ход работы автора.

Роспись по сухой штукатурке (альсекко) позволила художникам расписывать большую площадь за день и делать больше поправок в случае необходимости. Однако, несмотря на свои преимущества эта разновидность фрески была не столь популярна как альфреско. Важно отметить, что в зависимости от выбранной техники использовались водорастворимые пигменты или краски на масляной основе. На данный момент большее предпочтение отдается именно темперным краскам, поскольку они являются более экологичным материалом для интерьеров и удобным в эксплуатации.

С одной стороны, на рубеже XX–XXI вв. технология изготовления фрески осталась практически без изменений. С другой стороны, расширилось количество возможных материалов, применяемых в монументальной живописи. Например, с развитием полимерной химии в 1920-е гг. была изобретена поливинилацетатная краска. Одним из основных её преимуществ является возможность нанесения практически на любую поверхность, а также перекрытие высохшего слоя без угрозы отслаивания. Кроме того, появились акриловые краски, которые быстро сохнут и не тускнеют от времени (как, например, масло). С появлением аэрографа стало удобнее покрывать краской труднодоступные места, а также создавать плавные переходы. Впервые использовать этот инструмент для своих художественных работ стал американский импрессионист Уилсон Ирвайн. Аэрограф имеет широкий круг использования. Его применяют не только для станковых работ, но и для создания фресок, росписи автомобилей, а также в текстильном дизайне, полиграфии и т. д. Особенно популярна техника среди уличных художников, которые используют аэрозольную краску для создания настенных росписей. Возникновение новых материалов и инструментов значительно расширило возможности художников-монументалистов. Появились новые разновидности росписей такие как мурализм, позднее граффити. Это технологически близкие методы, однако муралы имеют больший размер и являются более близкими к монументальной живописи.

Московский художник Дмитрий Аске пишет: «Настенная роспись, или мурал, по технике и композиции ближе к станковой живописи; монументальное искусство использует совершенно иные принципы композиции, иные материалы и техники, да и масштабы ...» [3]. Мурализм появился в 1920-е гг. в Мексике и впоследствии оказал значительное влияние на развитие монументального искусства СССР. Это объясняет стилистическое сходство муралов Мексики и произведений, созданных в Советском Союзе. В Мексике искусство муралов было вдохновлено революционным движением, продвижением идей национального единства и возрождения древней культуры индейцев — коренных жителей Латинской Америки. В качестве примера можно привести фреску мексиканского художника

Давида Альфаро Сикейроса «Тропическая Америка». Это произведение вызвало сильнейший общественный резонанс, так как поднимало наиболее острые на тот момент социально-политические вопросы. К сожалению, работа просуществовала лишь до 1938 г.

В СССР преемственность идей, выраженных в произведениях мексиканского мурализма, ярко проявилась в 1960–1980-е гг. Например, мозаика «Освобожденный человек» Бориса Тальберга тематически и стилистически связана с произведением Давида Альфаро Сикейроса «Новая демократия», несмотря на разную технику исполнения.

Следует отметить, что в СССР росписи имели менее широкое распространение, и для художественного оформления стен художники в основном выбирали мозаику. К граффити обычно относят любой вид уличного раскрашивания стен. В отличие от муралов, они не во всех случаях несут художественную ценность и по большей части выполняются без внешнего согласования. В качестве примера следует отметить граффити популярного английского художника Бэнкси «Девочка с воздушным шаром». Граффити Бэнкси имеют различные интерпретации. В наибольшей степени они связаны с философскими, социальными вопросами. Как и другие работы этого автора, «Девочка с воздушным шаром» была создана с использованием трафаретов и аэрозольной краски. В то же время есть и другая сторона этой техники, так называемый теггинг, близкий к каллиграфии. Часто возникают споры по поводу того, имеют ли теги художественную ценность или являются исключительно проявлением вандализма. С одной стороны, это могут быть символы, которые не несут ярко выраженной смысловой нагрузки или стилистической особенности, с другой, с помощью тегов уличные художники могут создать собственный стиль в пространстве искусства граффити.

К сожалению, произведения, не согласованные с городскими властями или собственниками зданий, не имеют перспективы длительного существования. Вместе с тем, искусство граффити может иметь остросоциальный, политический характер и несмотря на своё непродолжительное существование способно вызвать общественный резонанс. Таким образом, на данный момент мы можем выделить такие современные техники художественного оформления стен как роспись темперными, акриловыми красками по сырой и сухой штукатурке, аэрография, живопись с использованием трафаретов и декоративных штукатурок. В наше время росписи стали иметь более частный характер, нежели в XX в., когда художественное оформление интерьеров и экстерьеров было тесно связано с социально-политическим контекстом и росписи украшали важные культурно-массовые объекты.

Сейчас роспись стен распространена среди частных интерьеров, ресторанов, кафе или в виде муралов и граффити на стенах зданий. Появление новых инструментов и материалов позволило создавать художественные произведения с меньшими затратами энергии и времени.

Исходя из этого, можно отметить большую доступность художественной росписи в настоящее время, когда практически любой желающий может поместить художественное произведение в стенах своего дома в небольшие сроки, с помощью сравнительно недорогих материалов. Вместе с тем, в таком случае может ставиться под сомнение художественная ценность некоторых таких произведений. В XXI в. большую популярность среди частных интерьеров получили росписи 3D, изображения, имитирующие эффект глубины.

Подобные росписи чаще всего претендуют на гиперреалистичность, а зачастую они не пишутся вручную, а печатаются на специальной бумаге. Это ещё раз подтверждает повсеместную доступность и дешевизну художественного оформления стен по сравнению с классическими техниками росписи. Однако, подобные произведения не всегда выполнены профессионально с точки зрения композиции и цвета, а потому не представляют художественной ценности. Тем самым, роспись по сырой штукатурке является пусть и более дорогой техникой, но тем не менее более долговечной и эстетически ценной.

Литература

1. *Виноградова, Л.* Технология декоративно-художественных изделий на основе вяжущих веществ: учебное пособие для вузов. — Санкт-Петербург, 2021.
2. *Крылов, С. Н.* Актуальные технологии и техники монументальной живописи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2015. — № 11, Ч. 1. — С. 6–10.

Научный руководитель — Руслан Анатольевич Бахтияров, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 299.513:7.07–05:7.046.1:75.043 (=581) Huan Shehn'

Сун Жуй

Цзинань, Китайская Народная Республика
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

**ЖАНР «ЛЯНЬ ХУА» («ЖИВОПИСЬ ЛОТОСА»)
ОТ НАТУРЫ К СИМВОЛУ, ОТ СИМВОЛИЧЕСКОГО
К СУЩНОСТНОМУ**

Лотос глубоко любим китайскими художниками всех времен, творивших и творящих в жанре «цветы и птицы». «Лотосовые работы» некогда бывшие подвидом этого жанра отличаются по композиции, технике, эмоциональной составляющей образов, нюансам философской мысли. Изображение лотоса в искусстве Китая обрело канонические и в то же время чрезвычайно подвижные черты. История изображений лотоса демонстрирует разный интерес и разное отношение к растению, — это и восхищение природой, и преклонение перед религиозным символом, и наделение цветка смысловой метафорой благополучия и счастья, и коннотация личностных черт человека. В статье показано, как на вершинах развития «лянь хуа» как самостоятельного жанра лотос, перестает быть символом человеческих проявлений и становится сущностной характеристикой жизнедеятельности человека в творчески активном преобразовании мира.

Ключевые слова: лотос, лянь хуа, гохуа, сеи, самопревосхождение

Сун Жуй

Jinan, China

The Herzen State Pedagogical University of Russia

**THE GENRE OF «LIAN HUA» («LOTUS PAINTING»)
FROM NATURE TO SYMBOL, FROM SYMBOLIC
TO THE ESSENTIAL**

Lotus is deeply loved by Chinese artists of all times, who have created and are creating in the genre of «flowers and birds». «Lotus works», once a subspecies of this genre, differ in composition, technique, emotional component of images, nuances of philosophical thought. The image of the lotus in Chinese art has acquired canonical and at the same time extremely mobile features. The history of lotus images demonstrates different interests and different attitudes to the plant; this is admiration for nature, and worship of a religious symbol, and endowing the flower with a semantic metaphor of well-being and happiness, and a connotation of personal traits of a person. The article shows how, at the heights of the development of «lian hua» as an independent genre, the lotus ceases to be a symbol of human manifestations

and becomes an essential characteristic of human life in a creatively active transformation of the world.

Keywords: lotus, Lian Hua, Guohua, Seyi, self-transcendence

Цветы лотоса имеют важное символическое значение в даосизме. Лотос символизирует единство ян и инь, и поэтому воспринимается как символ дао.

Лотос, именуется в даосизме водяной цветок, рассматривается в даосской культуре как символ того, что практикующие сохраняют независимость и благородство характера в этом мутном мире и достигают даосизма с помощью разнообразного опыта, в том числе и опыта созерцания.

Даосская корона в форме цветка лотоса, которую носит даосский старший мастер также часто используется, как одно из магических орудий в даосских ритуалах. Такая корона сделана из золота и украшена нефритом. Это предмет высшего уровня в даосских коронах и головных уборах. Только величайшие признанные мастера могут носить её во время практики. Корона из лотоса воплощает даосскую концепцию стремления к природе, гармонии и внутреннему покою. Лотос рассматривается в даосизме как образец для практикующих, стремящихся к внутренней чистоте и внешней гармонии. Наблюдая за ростом и изменениями цветов лотоса, даосы учились приспосабливаться к природе и управлять бездействием. Эта жизненная философия в даосизме называется «сообразовываться с природой» или «бездействовать». Чистота и стойкость лотоса символизируют мысль, что практикующий может сохранять свою внутреннюю чистоту и стойкость перед лицом мирских соблазнов и испытаний, чтобы достичь самопревосхождения¹ и духовного освобождения. Потенциально самопревосхождение может включать духовные переживания, такие как восприятие себя неотъемлемой частью Вселенной.

Китайское слово «лотос» (лянь, 莲) является омофоном слова «связывать, соединять» (лянь, 连), и поэтому изображение семенной коробочки и семян лотоса имеет смысл «пусть родятся сыновья один за другим» (лянь шэн гуй цзы, 连生贵子). Словосочетание «синий лотос» (цинлянь, 清廉) звучит так же, как слово «неподкупный» (цинлянь, 清廉), так что цветок лотоса часто используется как символ честного и справедливого правительства. На благопожелательных картинках бессмертные близнецы Хэ-Хэ (божества единения и согласия) часто изображаются с лотосом, причём один из них держит коробку, а второй цветок, что символизирует мир и согласие. В древности на картинах часто изображали лотосы и рыб, зашифровывая послание «год за годом будет достаток» (лянь нянь ю юй, 连年有余), где 余 (юй) является омофоном китайского слова «рыба» (юй, 鱼). Таким образом, с помощью образов лотоса и рыбы древние китайцы

¹ Самопревосхождение — это черта личности, которая предполагает расширение или стирание личных границ, ведущее к духовным переживаниям. А. Маслоу разрабатывал теорию самопревосхождения.



Ил. 1. Ван Сюэтао. Лотос и стрекоза, 1945

выражали пожелание богатства [6]. Китайцы наделяют лотос значением благополучия и счастья.

О лотосе говорили, что растение появляется из чистой воды, как украшение природы. Испокон веков лотос считался символом возвышенной и чистой натуры, говорили, что корень подобен нефриту в грязи, а на стебле блестят жемчужинки росы (ил. 1). Несмотря на то, что корень лотоса находится в грязном иле, он «сохраняет достоинство», и это усиливает впечатление чистоты и непорочности. «И высохший лотос слышит шум дождя»; это означает, что умирающий цветок растворяется в ритме макрокосма и, сгинув, продолжает движение в бесконечном вращении колеса перерождений, рождая в зрителях участие и сопереживание. Впрочем, лотос ценен не только сложными культурными коннотациями: клубень, семена, листья и стебель съедобны, и также из них делают лекарства.

Лотос является и значимой онтологической метафорой: «Грязная вода не испачкает лотос».

Лотос считается одним из символов буддизма. Этот цветок часто украшает буддийскую архитектуру и различные изделия декоративно-прикладного искусства, — стоит вспомнить хотя бы о лotosовых



Ил. 2. Неизвестный автор. Шуйюэ Гуаньинь. Фрагмент. Дуньхуан. Династия Тан, 618–907

сиденьях или тронах, на которых восседают или стоят божества, или о «позе лотоса» (ил. 2).

«Сутра белого лотоса высшего учения», названная в честь этого прекрасного цветка, — одна из известнейших и особо почитаемых сутр Махаяны в Восточной Азии. Кроме того, в буддизме с лотосом связывается изречение «выйти из грязи, не запачкавшись», то есть лотос символизирует целомудрие и непорочность, а также чистоту Западного Рая (Обители блаженства). Кроме того, буддисты верят, что лотос способен освободить живых существ от тоски и огорчений. Лотос является главным из восьми драгоценностей буддизма, и поэтому с ним связывается благопожелательный смысл. Лотос не только восхищает и трогает сердца людей, но также он имеет большое практическое и эстетическое значение. Этот цветок давно превратился в многозначный символ.

Обратимся к истории изображений лотоса. В Китае рисунки в жанре «цветы и птицы», как бы

мы назвали их сейчас, стали появляться в глубокой древности, ещё в эпоху неолита. Далее этот жанр продолжил развиваться в период Вэй-Цзинь, оформился в эпоху династии Тан, расцвёл в эпоху Пяти династий, достиг пика развития в эпоху династии Сун; жанр постоянно менялся и совершенствовался в последующие годы.

Картины в жанре «цветы и птицы» имеют важное культурное значение не только в Китае, они вызывают интерес и восхищение во всём мире. Во времена династии Хань изображения цветов и птиц обычно появлялись в виде фресок в погребальных камерах и на каменных барельефах. В результате ряда факторов, в том числе изменений и развития представлений древних людей об окружающем мире, в эпоху династии Тан жанр «цветы и птицы» отделился от религиозной и жанровой живописи; если ранее цветы и птицы рисовались как украшение на заднем плане, то постепенно они стали главной темой изображения.

Лотос являлся важной темой в жанре «цветы и птицы». В последний период Танской династии лотос стали часто рисовать в сопровождении птиц. Самыми известными художниками этого периода, рисовавшими лотос, были Бянь Луань (边鸾), Дяо Гуаньинь (刁光胤) и другие. Эпоха Пяти династий была значимым периодом в развитии жанра «цветы и птицы». В это время появилось две основные школы изображения в этом жанре, возглавляемые художниками Сюй Си (徐熙) и Хуан Цюанем (黄筌). Про них говорили: «Сюй Си свободен, Хуан Цюань благороден». Художники, принадлежавшие школе Хуан Цюаня, рисовали густыми и яркими красками детализированные реалистичные картины; их произведения были изящными и одновременно роскошными. Сюй Си изобрёл метод «бесконтурной» живописи «могуфа» («没骨法») и создавал изображения в жанре «цветы и травы» с помощью растекающейся туши и богатой палитры красок [1].

Чжао Чан (赵昌) жил в XI в., во времена династии Северная Сун. Он стал первым художником, который прославился своими картинами с изображением лотосов. Особое внимание он уделял «скрытой», тайной красоте лотоса. Цуй Бай (崔白) (1004–1088) был членом Академии живописи при сунском императоре Шэнь-цзуне. Во времена династии Южная Сун в Академии было множество художников, создававших произведения в жанре «цветы и птицы». Этот период считается «золотым веком» жанра в истории китайской живописи. В эпоху Сун стали популярны монохромные, то есть выполненные только тушью, картины с изображением зимней сливы, бамбука, сосны и орхидеи. Авторы этих картин не стремились к внешнему сходству с предметом изображения, гораздо важнее для них было передать его характер и символизм.

Представители течения «живопись интеллектуалов», в частности Вэнь Тун (文同) и Су Ши (苏轼), способствовали развитию «свободного» стиля сеи. Ещё одним знаменитым живописцем эпохи Южная Сун был художник Фа Чан (法常), который также рисовал лотос в стиле сеи. Фа Чан обычно намечал тушью контур цветка лотоса, а листья рисовал, равномерно «растягивая» кистью тушь, чтобы получить плавный переход цвета.

В эпоху Южная Сун жанр «цветы и травы» достиг расцвета. В обществе имелись разные мнения относительно картин с изображением лотоса. Например, поэт Ли Кэчжуана писал в стихотворении: «Слепы глаза мещанина, они не ценят красоты цветка, написанного тушью».

Художники Юаньской династии, создававшие свитки в жанре «цветы и птицы», находились под влиянием «живописи интеллектуалов» в стиле сё-и. Художники Кэ Цзюсы (柯九思), Ни Цзань (倪瓚), У Чжэнь (吴镇) и Ван Мянь (王冕) предпочитали писать монохромные картины с изображением зимней сливы и бамбука. Они стремились передать ценности «живописи интеллектуалов». Живописцы эпохи Юань брали пример со старых мастеров, рисовавших лотос во времена Тан и Сун. Они более всего желали передать очарование живой природы, а не копировать виртуозные художественные

приёмы художников эпохи династии Сун. Живописцы юаньской эпохи переняли свойственное «живописи интеллектуалов» сунской эпохи стремление передать возвышенную красоту природы.

Картины юаньских художников с изображением лотоса создают впечатление *покоя и непосредственности*; они кажутся «простыми», но исполненными глубокого смысла. Картины таких знаменитых художников, как Цянь Сюань (钱选) и Чжан Чжун (张中), часто поражают виртуозностью и филигранностью художественных приёмов.

Новые поколения художников продолжили исследовать и развивать тему лотоса в жанре «цветы и травы», выделив его содержательное ядро и окончательно разработав самостоятельный жанр «живопись лотоса». Постепенно красота лотоса и его идейное и мировоззренческое значение привело к тому, что изображение лотоса выделилось в самостоятельный жанр, и как самостоятельный жанр «лянь хуа» (莲花), получил даосскую коннотацию. Изящество и декоративность жанра «цветы и птицы» сменились кажущейся простотой и непосредственностью жанра «лянь хуа».

Находясь под влиянием работ знаменитого юаньского каллиграфа и художника Чжао Мэнфу, живописец Ван Юань внёс свой вклад в дальнейшее развитие жанра «цветы и птицы». В результате художники стали использовать для картин более густую тушь, что помогало создать более яркое и возвышенное впечатление от созерцания картины. Художественный стиль стал более «грубым» и лаконичным, что в дальнейшем отразилось на развитии «свободного» стиля в жанре «цветы и птицы», принятого у художников эпохи династии Мин. По окончании Юаньской эпохи в Китае появилось множество замечательных крупных художников, чьей излюбленной темой изображения был лотос.

Минские художники Чэнь Чунь (陈淳) и Сюй Вэй (徐渭) стали провозвестниками новой эры в развитии жанра «цветы и птицы». Чэнь Чунь вслед за Сюй Си часто изображал лотосы в бесконтурной технике могуфа. Его картины производят впечатление мощи и уверенности. По сравнению с ними произведения Сюй Вэя кажутся исполненными спокойствия и возвышенной гармонии. Сюй Вэй стремился поднять творчество на философскую высоту, а также выразить собственные идеи и настроение. Картины Сюй Вэя, посвящённые лотосам, воплощают творческую свободу художника, который не подчиняется общепринятым законам. Его штрихи поражают мощью и энергией, а тушь, которую он щедро использует, — яркостью. Его стиль в крайней степени индивидуален. Творчество этого художника ознаменовало новую эпоху в истории развития жанра «цветы и птицы» [5].

Под влиянием Чэнь Чуна и Сюй Вэя, монохромное изображение лотоса стало одной из главных тем «живописи интеллектуалов». Это время стало периодом расцвета жанра. Творчество Чэнь Чуна и Сюй Вэя стало источником вдохновения для многих поколений художников. Их произведениями восхищались Бада Шаньжэнь (八大山人), Ши Тао (石涛), «восемь

чудаков из Янчжоу», представители «шанхайской школы», Ци Байши, Пань Тяньшоу и другие.

Многие поколения художников продолжали развивать тему лотоса в стиле сеи, вдохновляясь произведениями Бада Шаньжэня и Ши Тао. Они оба обладали ярким индивидуальным стилем и многое привнесли в развитие жанра «цветы и птицы».

С точки зрения живописной техники до воцарения династии Тан больше значения придавалось «достоверности», а после — «выражению идеи». Все живописные школы превыше всего ценили «естественность». В эстетическом плане изображение лотоса в стиле гунби подразумевает филигранность и рафинированность, неукоснительное следование традиции и нормативность; на картинах в стиле сеи больше ценится «ритм», мощь энергия и яркое выражение индивидуальной манеры художника, что выражается в разводах и нарочитых подтёках туши, баланс между выразительными средствами разных стилей демонстрируют работы Чжан Шаоана (1905–1998) (ил. 3).

Анализ средств выразительности показывает, что в китайской живописи жанр «цветы и птицы» прошёл процесс развития от декоративности к реализму, и, далее, к лирическому воплощению индивидуальности в жанре «живопись лотоса» (ил. 4).

Пань Тяньшоу (潘天寿) (1897–1971) по праву считается новатором среди современных художников, поскольку он также немало способствовал эволюции этого жанра [4]. Пань Тяньшоу написал множество картин с изображением лотосов. Листья лотоса он обычно рисовал широкими мазками густой туши. Благодаря этому приёму цветы кажутся крепкими и упругими, воплощающими чувство собственного достоинства и бесстрашия. Они подобны «благородному мужу, который не терпит фамильярности». Рисуя масштабные картины в стиле сеи, художник часто помещает лотос на уровне глаз зрителя, чтобы дать перспективу крупным планом. Это нужно для того, чтобы более ярко и осязаемо выразить облик лотоса и связанное с ним символическое значение. Художественный приём способствует тому, чтобы придать образу лотоса мощь и выразить глубокий смысл. Благодаря крупному плану духовный пласт культурных коннотаций, связанных с лотосом, становится более зримым и выпуклым, и зритель получает возможность черпать из картины бесконечные духовные силы. Изображая лотос, Пань Тяньшоу прежде всего стремился передать возвышенность этого цветка, его природную силу.

Картина Пань Тяньшоу «Красный лотос» (ил. 5), была создана в 1948 г. в чрезвычайно свободной манере. Картина имеет S-образную композицию. Переплетение стеблей водных растений создаёт своеобразный упругий ритм, тем самым достигается ощущение реальности многомерного пространства. Лист лотоса нарисован самой тёмной, так называемой «жжёной» тушью, линии на картине выглядят жёсткими и твёрдыми, как в природе. Взгляд зрителя, согласно расположению листа лотоса, следует



Ил. 3. Чжао Шаоан.
Лотос и стрекоза, XX в.



Ил. 4. Пань Тяньшоу.
Лотос, 1911–1922



Ил. 5. Пань Тяньшоу. Красный лотос, 1948

от нижнего правого угла изобразительного поля к верхнему левому. Направление стебля лотоса противоположно движению листа и обращено к верхнему правому углу или даже за пределы картины, цветок становится средоточием энергии, воплощённой в картине. Изящные лотосы, написанные в стиле сеи, колышутся на тонких стройных стеблях, купаются в лучах утреннего солнца, а их лепестки усыпаны жемчужинами росы. Прекрасный алый лотос раскачивается на ветру, готовясь расцвести

и явить себя в полной силе красоты. Картина рождает у зрителей ощущение воодушевления и духовного подъёма.

Пань Тяньшоу жил в переломный момент истории, когда старый Китай сменился Новым Китаем. Его картины, посвящённые «духу лотоса» («*蓮花*») и погружали в глубокие раздумья множество людей, и вдохновляли их [3].

Можно утверждать, что художник стремился не к скрупулёзно достоверному изображению лотосов, а к передаче сложных возвышенных переживаний человека. Изображая эти великоленные цветы, строя ощущения подобия природе и в то же время отличия от реальности, художник как бы помогал зрителю выйти за границы чувственного опыта и оказаться в зоне трансцендентности. Лотосы Пань Тяньшоу, написанные в стиле сеи отличаются от настоящих цветов, и зрители, которые любят его картинами, видят в них смелое новаторство, формирующее у зрителя чувство самопревосхождения, ощущения людей, что они «странствуют за пределами человеческого» [2]. Монументальность и возвышенность образов, созданных на свитках жанра «*лянь хуа*», формально относящихся к станковому типу произведений изобразительного искусства, — характерная черта «китайского стиля видения мира». Самопревосхождение становится чертой личности, которая предполагает расширение или стирание личных границ; возникает осознание того, что человек является частью большого целого и действует соответственно.

Литература

1. Кунг Люцин. История китайской живописи цветов и птиц. — Наньчан: Изд-во изобразительных искусств Цзянси, 2017. — С. 150–637. «*中国花鸟画史*», 150–637、孔六庆
2. Лигостаев, А. Г. Философия конфуцианства // НГПУ: [сайт]. — URL: <https://prepod.nspu.ru/mod/page/view.php?id=14888&ysclid=m3ew6tgnml409408882> (дата обращения: 12.11.2024).
3. Пан Гонкай. Пан Тяньшоу рассказывает об художественных записях. Ханчжоу. Ханчжоу: Чжэцзянское народное изд-во изобразительных искусств, 2017. — С. 56–171. «*潘天寿谈艺录*», 5–171、潘公凯
4. Сюй Фугуань. Дух китайского искусства. — Шэньян: Чуньфэн, 1987. — С. 279–556. «*中国艺术精神*», 279–556、徐复观
5. Чжан Гуанфу. История китайского искусства. — Пекин: Знание, 1982. — С. 110–320. «*中国美术史*», 110–320、张光福
6. Юй Сяниунь. Исследование эстетической культуры китайского лотоса. — Чэнду: Изд-во книжного магазина Башу, 2005. — С. 88–354. «*中国荷花审美文化研究*», 88–354、俞香顺

Научный руководитель — Елена Константиновна Блинова, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена.

УДК 299.513:7.07–05:7.046.1:003.077:76 (=581) Huan Shehn'

Сун Жуй

Цзинань, Китайская Народная Республика

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

ЖИВОПИСНЫЕ СТИЛИ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ХУАН ШЭНЯ И ПОЭТИКА СВИТКА «ДАОССКИЕ БЕССМЕРТНЫЕ, ВОСКУРЯЮЩИЕ БЛАГОВОНΙΑ»

Вертикальный свиток китайского художника Хуан Шэня (1687–1770) «Даосские бессмертные, воскуряющие благовония» из собрания Эрмитажа рассматривается как характерное произведение начала его позднего творческого периода. Анализируя произведения Хуан Шэня, можно понять, как проходило композиционное становление выразительных и изобразительных средств, позволивших реалистично и тонко передавать различные состояния человека, следуя даосской традиции — сосредотачиваться на внутреннем мире человека.

Творчество Хуан Шэня делится на три больших этапа: первый этап отмечен изяществом и лёгкостью стиля гунби; второй этап демонстрирует сочетание тщательности стиля гунби и глубины обобщения стиля се и; а третий этап характеризуется дерзостью курсива куанцао.

Свитки Хуан Шэня наполнены живым даосским поэтизмом. Индивидуальный стиль произведений Хуан Шэня можно назвать «стилем полного синтеза», в котором гармонично сочетаются поэзия, каллиграфия и живопись, что, в свою очередь определяет нюансы повседневных переживаний.

Ключевые слова: Шуан Шэнь, индивидуальный стиль художника, вертикальный свиток, техника оформления «исэбяо» (一色裱), средства организации предметно-пространственной среды

Song Rui

Jinan, China

The Herzen State Pedagogical University of Russia

THE PICTORIAL STYLES OF THE CHINESE ARTIST HUANG SHEN AND THE POETICS OF THE SCROLL «TAOIST IMMORTALS BURNING INCENCE»

The vertical scroll of the Chinese artist Huang Shen (1687-1770) «Taoist Immortals burning incense» from the Hermitage collection is considered as a characteristic work of the beginning of his late creative period. Analyzing Huan Shen's works related to all three creative stages, one can understand how the formation of expressive and visual means took place, which made it

possible to realistically and subtly convey various human states, following the Taoist tradition of focusing on the inner world of a person.

Huang Shen's work is divided into three large stages: the first stage is marked by the elegance and lightness of the gongbi style; the second stage demonstrates the combination of thoroughness of the gongbi style and the depth of generalization of the xieyi style; and the third stage is characterized by the audacity of the kuangcao italics.

Huang Shen's scrolls are filled with lively Taoist poetry. The individual style of Huang Shen's works can be called the «style of complete synthesis», which harmoniously combines poetry, calligraphy and painting, which, in turn, determines the nuances of everyday experiences.

Keywords: Shuang Shen, the individual style of the artist, the vertical scroll, the technique of design yisebiao «一色裱», the means of organizing the subject-spatial environment

В современных условиях культурной дипломатии стало нормой заимствовать и присваивать стили повседневной практики. Заметную роль в построении новых оттенков настроений жизненного мира играют произведения китайского искусства. Образы вертикальных свитков, неотъемлемой части настенной экспозиции, задают тон преобразованиям предметно-пространственной среды.

Вертикальный свиток доминирует в интерьере, и, являясь его масштабным камертоном, задает настроение. Творцы Поднебесной — выдающиеся мастера организации пространства с высокими художественными и идейными качествами, в котором каждый предмет, каждое произведение занимает место в иерархии смыслов.

Государственный Эрмитаж является одним из четырёх крупнейших музеев мира и обладает самыми большими художественными и культурно-историческими собраниями в России. В фондах Отдела Востока ГЭ находится около 160 000 предметов искусства и материального наследия.

Значительную часть коллекции занимают экспонаты, привезённые из Китая. Произведения искусства из Китая выставляются в особой галерее, которая состоит из 13 залов. Эрмитаж владеет обширной коллекцией произведений искусства: памятниками культуры из Дуньхуана; фарфоровыми изделиями, изготовленными во времена, начиная от эпохи Юань и Мин и заканчивая концом эпохи Цин; лаковыми изделиями, которые датируются временем, начиная от эпохи Мин и заканчивая эпохой Цин и республиканской эпохой (1912–1949); клуазонне (изделия с перегородчатой эмалью), раскрашенными глиняными игрушками — изделиями народного творчества XX в.; листами с традиционной вырезкой из бумаги; новогодними лубками — няньхуа из коллекции академика В. М. Алексеева, которую он собрал в Янлюцине и других городах, изделиями камнерезного искусства разных эпох, предметами мебели из красного дерева, резной ширмой, изготовленной в XVIII в., а также разнообразными тушечницами и другими предметами и инструментами, которые

в Китае принято называть «четыре драгоценности кабинета учёного» [3].

Особое место в собрании Государственного Эрмитажа занимают каллиграфические и живописные произведения. Вниманию посетителей музея представлена работа художника Хуан Шэня (黄慎), одного из представителей знаменитой живописной школы «Восемь чудачков из Янчжоу» (эпоха Цин) — свиток «Даосские бессмертные, воскуряющие благовония» (ил. 1) — это вертикальный свиток, некогда монтированный в технике оформления исэбё (一色裱, одноцветное крепление).

Предваряя анализ художественного метода Хуан Шэня и систему созданных им образов, а также рассказ об уровне его достижений в сфере искусства, и о том влиянии, которое он оказал на развитие живописи Китая, необходимо углубиться в историю его жизни и дать представление о состоянии современного ему общества.

Хуан Шэнь родился в 1687 г. и умер в 1770 г. Он происходил из семьи простых людей, которая проживала в уезде Нинхуа провинции Фуцзянь. Его отец получил образование, однако мать вряд ли интересовалась поэтическими вопросами искусства. Когда Хуан Шэнь был ещё совсем юным, его отец отправился в провинцию Хунань в надежде заработать денег, чтобы прокормить семью, но неожиданно умер на чужбине. В этом же году скончались две его младшие сестры. Кроме того, на протяжении нескольких лет провинция Фуцзянь страдала от наводнений и засухи. Мать Хуан Шэня была вынуждена в одиночку обеспечивать семью, и жили они очень бедно. Поэтому, когда Хуан Шэню исполнилось 16 лет, он решил уехать, чтобы учиться живописи и, таким образом, зарабатывать себе на жизнь и поддерживать родственников. В начале обучения он предпочитал писать портреты.

Согласно записям в «Янчжоу хуафан лу» («Летопись раскрашенных джонок Янчжоу»), Хуан Шэнь учился у Шангуань Чжоу (上官周) (1665 — после 1749), который также жил в Фуцзяни в эпоху Цин. Несмотря на то, что Шангуань Чжоу был знаменитым художником, он был очень скромным человеком и жил, как бедняк [2]. Он предпочитал рисовать людей, его стиль отличался простотой и изяществом, в том числе благодаря тому, что



Ил. 1. Хуан Шэнь. Даосские бессмертные, воскуряющие благовония. Фрагмент. ГЭ

он мастерски рисовал очертания фигур живописными штрихами, которые получили название «железная проволока». Одна из причин, почему Хуан Шэнь стал рисовать портреты людей в стиле гунби, состоит в том, что такие картины пользовались в то время наибольшей популярностью. В молодости художник побывал в Нанкине и других городах. Он создавал изображения людей в стиле гунби на складных веерах. Известны его работы «Суй цинь ту» («Упавшая цитра»), «Лао ши пин хуа ту» («Старая ваза»).

По предложению друзей, Хуан Шэнь решил переехать в Янчжоу, и это стало переломным моментом в его творчестве. Там он познакомился со многими известными художниками, в том числе с Ван Шишэнем, Ли Сянем и Чжэн Баньцяо, которые входили в объединение «Восемь чудачков из Янчжоу»¹. Они вдохновили его учиться рисовать «по-новому».

Большинство художников объединения «Восемь чудачков из Янчжоу» предпочитали выражать свои чувства, рисуя пейзажи, насекомых и рыб, цветы и птиц. Лишь немногие, подобно Хуан Шэню, с таким же удовольствием создавали картины в жанре жэнь-у. Жэнь-у — жанр китайской традиционной живописи, изображающий людей, где 人物 («люди») — личности, показанные в превосходной степени значимости.

Во времена династии Цин существовало множество художественных школ, среди них «Содружество четырех Ванов», ставивших своей целью подражание древним образцам; «Четыре монаха» — необузданные творцы, «Восемь художников из Цзинлиня», а также энергичные и непосредственные «Восемь чудачков из Янчжоу».

Один из представителей школы «Четырёх монахов», Шитао (石涛) (1642–1707), в то время жил в Янчжоу и был знаком с большинством местных художников. Его теория искусства стала предтечей многих новаторских перемен в живописи и оказала большое влияние на других живописцев. Впоследствии она стала теоретическим основанием объединения «Восьми чудачков из Янчжоу». Теория Шитао имела огромное значение для развития искусства в Китае. Она и сегодня вызывает пристальное внимание и интерес учёных. Художественные воззрения «Восьми чудачков из Янчжоу», которые находились под сильным влиянием Шитао, отличались стремлением к новаторству и реальному воплощению своих идей, что выразилось в трёх аспектах: во-первых, они хотели перенять, развить и усовершенствовать традиционную «живопись интеллектуалов»; во-вторых, они стремились избавиться от ограничений, связанных с выбором темы произведения и расширить область приемлемых для живописи предметов изображения; в-третьих, они мечтали реалистично передавать эмоции персонажей. Находясь под влиянием идей Шитао, они придавали огромное значение изображению живой природы с натуры [1]. Люди на его картинах выглядят живо и убедительно, свободно и непринуждённо. Впрочем, что бы он ни рисовал, Хуан Шэнь не просто

¹ Последним из «Восьми чудачков из Янчжоу» умер Ло Пинь (罗聘) в 1799 году

изображал предметы, «точно копировал» реальность, но воссоздавал самую суть жизни, свои чувства и настроения.

Чтобы выработать собственный индивидуальный стиль, Хуан Шэнь на три года удалился от мира и рисовал целыми днями. После этого он сменил стиль *гунби* на стиль *се и*, а каллиграфический скорописный стиль синшу на «небрежное» письмо цаошу. Его художественный стиль неузнаваемо преобразился. Люди покупали всё больше его картин, и он стал янчжоуской знаменитостью. Сила и энергия, свойственная его поэзии, живописи и каллиграфии, связана не только с реализмом его работ, но и с потрясающими новаторскими находками в сфере искусства.

Феодалная знать превыше всего почитала «классические», имитирующие древнюю живопись пейзажи в стиле *гунби*, но картины Хуан Шэня, в отличие от них, были восхитительно оригинальны с точки зрения замысла, композиции и работы кистью.

Очевидно, что в атмосфере унылого подражания «старине», они воспринимались как порыв свежего воздуха [4]. Становление художественного метода Хуан Шэня шло постепенно и определилось в три этапа.

Первый этап. Тщательность и филигранность, изящество и естественность

Художественный стиль Хуан Шэня отличался свойственной для стиля *гунби* тщательностью и филигранностью, он рисовал, используя традиционные для этого стиля плавные линии. Контуры фигур были выполнены с редкой искусностью и изяществом, и люди выглядели естественно. Хуан Шэнь делал огромное множество набросков, благодаря чему предметы на его картинах казались «настоящими». В детстве и юности Хуан Шэнь внимательно наблюдал за грубоватыми жителями маленького городка и с удовольствием изображал его обывателей, например, на картинах «Юй цзя ле ту» («Радость рыбака»), «Сы лунь ту» («Шёлк»), «Цай ча лао жэнь ту» («Старик, несущий чайные листья») (ил. 2), имеющей явную сатирическую направленность.



Ил. 2. Старик, несущий чайные листья

Последняя картина ярко отображает настроение и эмоции персонажей. Она выглядит живо и непосредственно, её сюжет близок и понятен простым людям, персонажи выглядят реалистично и в то же время изящно. Все эти особенности являются типичными для раннего творчества Хуан Шэня.

Второй этап. Непринуждённость, внимательность и полётность

После того, как Хуан Шэнь переселился в Янчжоу, он нашёл много друзей из мира искусства, и его взгляд на мир изменился. В те времена Янчжоу процветал. Людям наскучило традиционное искусство в строгих рамках условности, их манили перемены и новизна. Новые веяния стремительно распространялись в мире живописи, и именно тогда художественный стиль Хуан Шэня также драматически изменился. Если ранее он предпочитал писать тексты уставным стилем кайшу, то потом перешёл на скорописный стиль синшу; если ранее он рисовал с помощью идеальных линий стиля гунби, то после предпочёл свободный стиль се, одновременно развивал жанр жэнь-у.

Позже Хуан Шэнь стал сопровождать свои картины каллиграфическими надписями в «небрежном» стиле цаошу («черновое письмо»), что стало возможным благодаря тому, что художник посвятил много времени шлифовке технических приёмов. Иероглиф «цао» (草) обозначает слово «трава», поэтому часто стиль цаошу называют «травяным письмом». Кисть художника свободно летала по бумаге, смело и непринуждённо выражая оригинальные мысли мастера и его жизненные наблюдения. Даже когда он писал картины на темы, далёкие от повседневной жизни, например, на мифологические или исторические сюжеты, художник придавал им особый колорит, чтобы представить зрителю свой уникальный взгляд на «очеловеченных» даосских небожителей или легендарных исторических деятелей. Своеобразный стиль его творчества снискал множество поклонников, и он получил широкую известность как художник. Именно в этот период Хуан Шэнь знакомится с видными представителями школы «Восемь чудачков из Янчжоу», приобретает популярность, и его стиль, сочетающий характерные приёмы стилей гунби и се и, оказывает большое влияние на других художников и, соответственно, определяет развитие китайского искусства.

Благодаря своей яркой одарённости и выразительности художественного стиля его работ, Хуан Шэнь не только нашёл единомышленников, но и имел возможность следовать своим принципам, которые состояли в том, чтобы не льстить высокопоставленным чиновникам. Вскоре он стал широко известен и почитаем в Янчжоу.

Третий этап. Стремительность, наблюдательность, дерзость и лиризм

Поздний этап творчества Хуан Шэня характеризуется всё той же энергией и жизнелюбием. Его работы становятся ещё более острыми и бескомпромиссными, а каллиграфические навыки, которые нашли выражение в стиле цаошу, достигли высшей точки развития.



Ил. 3. Пьяница с железным посохом

Масштабные работы в стиле се и, выполненные на этом этапе, характеризуются свободным использованием приёмов стиля цаошу, стремлением обозначить глаза, брови, рот и нос, а также другие черты персонажей с помощью чисто каллиграфических приёмов, таких как штрихи и точки, сделанные старой или сухой кистью; складки на одежде художник изображает сухой кистью курсивом куанцао. Декоративный трудночитаемый курсив куанцао (狂草), который называют «бешеная скоропись», был создан ещё в эпоху Тан. Благодаря этому Хуан Шэню удаётся с изумительной точностью и глубиной передавать разнообразные детали и настроение персонажей. Достигнув вершины творчества, Хуан Шэнь работает чрезвычайно быстро, и его произведения проникнуты единым духом. Штрихи и мазки кисти наносятся свободной и в то же время твёрдой рукой. «Случайных» штрихов у него почти не бывает; если не вглядываться в картину, невозможно понять, где линии начинаются, а где заканчиваются; но, внимательно её рассмотрев, можно увидеть, что они чётко разграничены. Штрихи и мазки на работах Хуан Шэня поразительно пластичны; линии разной толщины, выполненные тушью, изящно и искусно переплетаются, создавая иллюзию «живого» и реалистичного предмета изображения. Кроме того, художник использует приём «фэйбай» (飞白) («летающий белый») (ил. 4) — каллиграфический



Ил. 4. Приём «фэйбай» (飞白) «летающий белый»



Ил. 5. Хуан Шэнь. Даосские бессмертные, воскуряющие благовония. КНР

прием начертания с белыми просветами, как будто в кисти не хватило туши, и художник рисует сухой кистью.

Картины «Шоусин ту» («Божество долголетия Шоусин»), «Те гуай цуй мянь ту» («Пьяница с железным посохом») (ил. 3) [5] а также «Даосские бессмертные, воскуряющие благовония» (ил. 1) из собрания Эрмитажа, являются работами характерными для начала позднего периода. Благодаря этим приёмам рождается классическое произведение китайского искусства. Хуан Шэнь выполнил несколько работ под названием «Даосские бессмертные, воскуряющие благовония» (ил. 5, 6). На второй картине с тем же названием также изображены три фигуры, однако их настроение и положение отличаются. Эти свитки с одинаковым сюжетом хранятся в главных китайских музеях. Картина «Лянь дань ту» («Изготовление эликсира бессмертия») — это превосходная работа, в которой гармонично сочетаются поэзия, каллиграфия и живопись. Она выполнена на бумаге. На картине изображены три фигуры, мимика которых ярко и убедительно передаёт различное настроение и эмоции. Два старца с горящими глазами наблюдают за процессом, их бороды шевелятся на ветру, и даосские бессмертные, как живые, предстают перед зрителем. Один из них внимательно смотрит на печь, словно припоминая долгие годы, потраченные на изготовление эликсира бессмертия. Второй старец устремил взгляд в небо, словно его мысли об обители бессмертных поднимаются вверх вслед за дымом. Позади, с букетом в руках, склонилась божественная дева. Черты её прелестного лица изящны, и губы словно слегка тронуты кармином. Её нежный женственный облик отчётливо контрастирует с энергичностью кряжистых фигур стариков. Художник виртуозно владеет кистью и тушью, его

штрихи точны и стремительны. Он использует различные штрихи, чтобы изобразить складки на одежде персонажей; линии свободно сплетаются и пересекаются, тушь меняет густоту и цвет, плотность и толщина штрихов чередуются, чтобы создать поразительно реалистичное изображение.

Художественный стиль Хуан Шэня — это «стиль полного синтеза», в котором художественным методом организации жизненной среды стало гармоничное сочетание поэзии, каллиграфии и живописи.

Хуан Шэнь создал тот классический метод организации предметно-пространственной среды, который и понимается сейчас как китайский.

Предметы искусства перестали исполнять только декоративную функцию, картины только эстетическую, идеи — только дидактическую. Хуан Шэнь наделил материальное осязаемое пространство живого человека даосским еле уловимым мироощущением равновесия живого и неподвижного, малого и большого, дальнего и близкого, реального и нереального.



Ил. 6. Хуан Шэнь. Даосские бессмертные, воскуряющие благовония. КНР

Литература

1. *Бянь Сяошоу*. Восемь чудачков / Бянь Сяошоу, Цю Юсюань. — Сучжоу: Цзян-суское изд-во изобразительных искусств, 1987. — С. 98–781 с. 《扬州八怪年谱》, 1987, 98–781, 卞孝苜、丘幼宣
2. *Ли Ваньцзяю*. Простолудин в Восточно-Китайском море. — Шанхай: Шанхайское народное изд-во изобразительных искусств, 2001. — С. 42–229. 《东海布衣》2001, 42–229, 李万才
3. *Ли Минбинь*. Китайская — культура в России. — Пекин: Китайская международная радиовещательная пресса, 2012. — С. 120–160. 《中国文化在俄罗斯》2012, 120–160, 李明斌
4. *Цю Юсюань*. Поколение святых живописи. Исследование Хуан Шэня о живописи Янчжоу. — Фуцзянь: Фуцзяньская образовательная пресса, 2002. — С. 992–1069. 《一代画圣黄慎研究》2002, 992–1069, 丘幼宣
5. *Чэнь Чуаньси*. История эстетики китайской живописи. — Пекин: Пекинское народное изд-во изобразительных искусств, 2000. — С. 307–659 с. 《中国绘画美学史》2000, 307–659, 陈传席

Научный руководитель — Елена Константиновна Блинова, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена

УДК 391:299.5 (597)

Фам Тхи Фуонг Тао

Ханой, Вьетнам

Школа машиностроения Ханойский университет
науки и технологий

КОСТЮМЫ ДЛЯ РИТУАЛА «ХАУ ДОНГ» ВО ВЬЕТНАМСКИХ ЧЕТЫРЕХ ДВОРЦАХ ПОКЛОНЕНИЯ БОГИНЕ-МАТЕРИ

Практика ритуала поклонения Богине-матери — Хау Донг — является одним из священных религиозных ритуалов, пропитанных культурным колоритом коренного народа Вьетнама. В рамках исследования в статье основное внимание будет уделено особенностям костюма при проведении ритуала Хау Донг в четырех дворцах поклонения Богине-матери.

Ключевые слова: костюмы в ритуале Хау Донг, цвет, узор, четыре дворца поклонения богине-матери

Phan Thi Phuong Thao

Hanoi, Vietnam

School of Mechanical Engineering Hanoi University
of Science and Technology

THE COSTUMES IN «HAU DONG» RITUAL IN THE VIETNAMESE FOUR PALACES OF MOTHER GODDESS WORSHIP

Practicing the ritual of Mother Goddess Worship — Hau Dong — is one of the sacred religious rituals, imbued with the indigenous cultural colors of the Vietnamese people. Within the scope of research, the article will focus on the costume characteristics in practicing the Hau Dong ritual in the Four Palaces of Mother Goddess Worship.

Keywords: costumes in Hau Dong ritual, colour, pattern, four Palaces of Mother Goddess Worship

Introducing the ritual of Mother Goddess Worship

The worship of Goddesses has existed for a long time and very popular in Vietnam. The image of the Mother is worshiped by people, entrusting good wishes in it and praying for protection [1], [2], [3]. The Vietnamese belief in worshipping the Mother Goddess is a combination of indigenous Vietnamese religion and some elements of imported religions such as Taoism and Buddhism [1]. The Mother Goddess religion has gradually developed, forming Tam Phu (Three Palaces) and then Tu Phu (Four Palaces):

the Three Palaces include: Thien Phu (heavenly), Nhac Phu (forest and mountain) and Thoai Phu (river and water).

the Four Palaces include: Thien Phu (heavenly), Nhac Phu (forest and mountain), Thoai Phu (river and water) and Dia Phu (earth) [4, 5].

The belief system of Mother Goddess Worship in the Four Palaces is very abundant and has many differences in each locality. The most popular is the system of gods listed in Table 01 below (fig. 1).

Table 01: The Deity system in the Three Palaces of Mother Goddess Worship (basic) [1]

1	Guanyin Buddha
2	Four Kings of Four Palaces (Heaven, Mountains, Water and Earth)
3	Three Mother Goddesses (Heaven, Mountains, Water)
4	Five Great Mandarins
5	Four Holy Mothers
6	Four Princes
7	Eight Princesses



Fig. 1. The Deity system in Hang Trong folk painting

Mother Goddesses and Holy Mothers — deities in the Mother Goddess Worship, originate not only from the Kinh people, but also from other ethnic groups in Vietnam such as the Muong, Tay, Nung, Dao, etc. This diversity represents cultural exchange, equal relationships, and close bonds between ethnic groups in Vietnam.

The practice of Vietnamese Mother Goddess Worship is distributed in many localities: Northwest, Northeast, North, North Central, Ho Chi Minh City and other localities. Among them, Nam Dinh is the place where Mother Goddess Religion is most developed with nearly 400 places of worship [5]. The unique ritual has been honored with UNESCO recognition as an Intangible Cultural Heritage of Humanity on December 1, 2016.

The meaning of Mother Goddess Worship is to express the tradition of patriotism, love of peace, kindness, and express the needs and aspirations in people's daily lives for health, peace, success and prosperous. Therefore, every



Fig. 2. Welcoming ceremony to process the Holy Mother on the Perfume River to Hon Chen Palace



Fig. 3. Hon Chen Palace Festival — Holy Mother procession ceremony



Fig. 4. «Đồng cô»



Fig. 5. «Đồng cậu»



Fig. 6. «Đồng cô» changes her costume on the spot with the helping of four servants

year, in localities across the country, festivals of the Mother Goddess Worship attract a large number of people to participate (fig. 2, 3).

According to the concept of Mother Goddess Worship, Hau Dong (mediumship ceremony, trance ritual) is a ritual of communication with deities through «thanh đồng» companion. «Thanh đồng» is psychic — the person who directly performs the rituals during the ceremony. «Thanh đồng» has two lines: «đồng cô» — female (fig. 4) and «đồng cậu» — male (fig. 5). Each Hau Dong ritual traditional includes up to 36 «giá» (incarnation) because, according to the tradition, there are 36 deities ranging in level who always protect people. However, a typical Hau Dong ritual only makes 9–22 «giá». Accordingly, the 36 deities each have a different costume used under the strict

regulations for each incarnation. These costumes are very diverse in design and can vary in different localities depending on the local culture. However, they must follow strict common regulations on style, color and accessory [8].

These works not only express faith in the deities but also reflect the cultural and spiritual values of the Vietnamese people, and are rich cultural treasures — tangible and intangible cultural heritage [6].

The costumes in «Hau Dong» ritual in the Four Palaces of Mother Goddess Worship

The basic costume of «thanh đồng» includes: «red square scarf to cover the face, turban+headband, from five to twelve sets of full-color long clothes according to regulations. There are also typical shirts of the region such as four-piece shirts, pleated skirts or leggings, typical of ethnic people [1].

Statistic on items of costumes for Hau Dong rituals (fig. 8–17)

		«Đồng cậu» — Male	«Đồng cô» — Female
1	Basic items	Red square scarf to cover the face; inner clothes include white shirt, white pants, white socks.	
2	Turban	Turban, headband	Turban, headband, embroidered scarf, embroidered hat
3	Robe	Royal long shirt	Royal long shirt, four-piece long shirt
4	Shoe	Boot	Shoe, boot
5	Props	fan, sword, book, pen, flag, wine gourd, incense sticks, cigarette	fan, sword, book, pen, flag, wine gourd, incense sticks, cigarette, flower basket, betel bag, silk ribbon
6	Accessory	Jade card, ring, belt, silver tag	Jade card, ring, belt, silver tag, necklace, earrings, brooch, comb, bracelet, hair stick

In the ritual, the most important item of a «thanh đồng» is the red covering square scarf (fig. 6). The act of tossing the scarf symbolizes the «giáng đồng» — (when the deity enters the «thanh đồng») or «thăng đồng» — (when the deity leaves from the «thanh đồng») (fig. 7).



Fig. 6. Covering with a scarf prepares for the ritual



Fig. 7. The act of tossing the scarf symbolizes the «*giáng đồng*» or «*thăng đồng*»



Fig. 8. Royal long shirt



Fig. 9. Belts



Fig. 10. Belt accessories



Fig. 11. Comb



Fig. 12. Silver armor for fingers



Fig. 13. Belt accessories



Fig. 14. Silver tag



Fig. 15. Brooch



Fig. 16. Hair stick



Fig. 17. Jewelry set

Color of costumes

Colors used in the Four Palaces of Mother Goddess Worship are divided into 4 main colors: red, green, white, yellow (fig. 18). Specifically, the main goddesses in the Mother Goddess Worship include: Mother Goddess «Thượng Thiên» — who supervises the sky — wears red outfit (fig. 19); Mother Goddess «Thượng Ngàn» — who supervises the mountains and forests — wears green outfit (fig. 20); Mother Goddess «Thoải» — who supervises the sea, river — wears white outfit (fig. 21) and Mother Goddess «Địa Tiên» — who supervises the land — wears yellow outfit (fig. 22) [7].

In the following rows, the costumes of the Five Great Mandarins have colors ranging from red, yellow, green, dark navy, white, respectively. The Four Holy Mothers have red, yellow, purple, and pink costumes. The costumes of Four Princes also range in color from red, yellow, green, dark navy, white.



Fig. 18. Four main colors used in the Four Palaces of Mother Goddess Worship



Fig. 19. Mother Goddess «Thượng Thiên» — red outfit



Fig. 20. Mother Goddess «Thượng Ngàn» — green outfit



Fig. 21. Mother Goddess «Thoải» — white outfit



Fig. 22. Mother Goddess «Địa Tiên» — yellow outfit



Fig. 23. Dark blue — Great Mandarin



Fig. 24. Yellow — King of Earth



Fig. 25. Purple — Holy Mother



Fig. 26. Pink — Holy Mother

Pattern of costumes

The decorative motifs are usually some mascots, such as dragons, unicorns, turtles, and phoenixes; or stylized patterns such as cloud, water wave, flower, plant, ... Decorative patterns have clear regulations, often classified according to the hierarchy of deity, and some are divided by region:

- Row of Kings of Four Palaces often embroider dragons (a motif only for King), tigers, and five blessings with the image of 5 bats flanking the word «Thọ» (long live) (figs 27, 29, 30, 32).
- The costumes for the Four Holy Mothers have embroidered phoenixes, peacocks (embroidered images for Queens) (fig. 28, 31), peonies — noble symbols of women.
- Row of Five Great Mandarins are often embroidered with tiger, three mountains, and water wave motifs along the body of the shirt in order to symbolize the three layers of Heaven, Earth, and Water.



Fig. 27. Dragon pattern



Fig. 28. Phoenix bird pattern



Fig. 29. 5 bats pattern



Fig. 30. Dragon pattern



Fig. 31. Phoenix bird pattern



Fig. 32. Dragon pattern

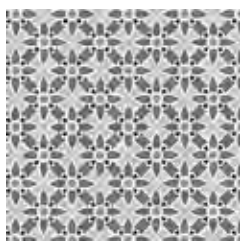


Fig. 33. Lemon flower pattern

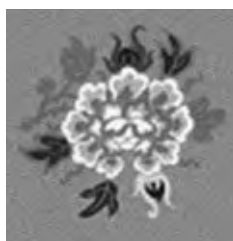


Fig. 34. Peony flower pattern



Fig. 35. Patterns of roses, chrysanthemums, and lotus flowers

– Princesses and Princes rows are often mainly decorated with motifs of roses, ephemera, roses, roses, and carp that shows cheerfulness (fig. 33–35).

The accessories also have different patterns:

– The silver tags on clothes of Kings of Four Palaces are often engraved with the words «Holy Emperor»

– The Five Great Mandarins use silver tags engraved with the words «Five Venerables»

- Princes use a silver necklace
- Holy Mothers and Princesses often use silver jewelry from ethnic minorities

The diversity in designs and decorations of costumes used to practice the Hau Dong ritual not only has a common aesthetic decoration but also ensures the standard regulations of practicing in the Vietnamese Four Palaces of Mother Goddess.

Литература

1. *Ngo Duc Thinh*. Mother Goddess Worship in Vietnam, episode 1, 2. — [S. l.]: Religious Publishing House, 2010. — 407 p.; 528 p.
2. *Do Thi Hào, Mai Thi Ngoc Chuc*. Goddesses in Vietnam. — [S. l.]: Women Publishing House, 1984. — 158 p.
3. *Vu Hong Van*. Origin of Worshipping the Mother Goddess in Vietnam // Asian Research Journal of Arts & Social Sciences. — 2020. — № 10 (2). — P. 19–29. — Article no. ARJASS. 53 968. — ISSN 2456–4761.
4. *Bien TL*. About the Mother Goddess worshipping and her temple // Vietnam Social Sciences. — 2014. — № 6 (164). — P. 81–92.
5. *Ngoc, P*. Vietnamese cultural identity. — Hanoi: Literature, 2002.
6. *Manh NT*. The cult of the Mother Goddess is like a rich cultural treasure trove, including tangible and intangible cultural heritage // Vietnam Journal of Social Science. — 2023. — Vol. 68 (12). — P. 75–82.
7. *Cái đẹp và quyền lực trong tín ngưỡng thờ mẫu nhìn từ trang phục thanh đồng* // Tạp chí điện tử Văn Hóa nghệ thuật: [сайт]. — URL: <http://www.vanhoanghetuat.vn/cai-dep-va-quyen-luc-trong-tin-nguong-tho-mau-nhin-tu-trang-phuc-thanh-dong.htm> (дата обращения: 11.02.2025).
8. *The beauty and role of costumes in 'hau dong' ritual* // VNAT: [сайт]. — URL: <https://vietnamtourism.gov.vn/en/post/17328> (дата обращения: 11.02.2025).

УДК 75.052:551.442.2:656.835.91 (510)

Хоу Шуцзе

Шаньси, Китайская Народная Республика
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

СОХРАНЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДУНЬХУАНА СРЕДСТВАМИ ФИЛАТЕЛИИ

В статье рассматривается один из методов сохранения и передачи монументального искусства Китая. Исследование проводится на примере анализа почтовых марок КНР, созданных на основе дуньхуанских фресок. Целью статьи является изучение филателистических коллекций в контексте методов сохранения монументального искусства. На основе анализа сделан вывод о важности сохранения и передачи традиций китайской фрески, отмечены основные особенности монументального искусства Дуньхуана и уникальность передачи традиций в почтовых марках.

Ключевые слова: почтовая марка, монументальное искусство, фреска

Hou Shujie

Shanxi, China

Saint Petersburg State University
of Industrial Technology and Design

THE PRESERVATION OF HERITAGE OF THE MONUMENTAL ART OF DUNHUANG THROUGH FILATELY

The article discusses one of the methods of preserving and transmitting the monumental art of China. The study is conducted on the example of the analysis of postage stamps of the People's Republic of China, created on the basis of Dunhuang frescoes. The purpose of the article is to study philatelic collections in the context of methods of preservation of monumental art. Based on the analysis, the conclusion is made about the importance of preserving and transmitting the traditions of Chinese frescoes, the main features of the monumental art of Dunhuang and the uniqueness of the transmission of traditions in postage stamps are noted.

Keywords: postage stamp, monumental art, fresco

Пещеры рядом с городом Дуньхуан являются памятником традиционного монументального китайского искусства, внутри которого сохранились буддийские фрески и скульптуры начиная с IV в. н. э. Именно через Дуньхуан проходил Великий Шелковый путь, поэтому искусство в пещерах является уникальным переплетением буддизма и конфуцианства. Внутри

735 пещер находится более 45 000 м² фресок и почти 2500 скульптур [3]. Сюжеты живописи преимущественно религиозные: изображения Будды, монахов, паломников и их истории жизненного пути. Также во время правления династии Си Вэй (535–556 г.) на фресках стали изображать людей, которые жертвовали деньги на благо буддийского храма, а позже и целые семьи, династии. Таким образом передавали историю семьи будущим поколениям [2].

Первое письменное свидетельство обнаружения пещерного комплекса зафиксировано в 1715 г., а открытие пещер западными исследователями из Англии и Франции датируется 1907 г. Русские исследователи смогли посетить пещеры в 1914 г. во время экспедиции С. Ф. Ольденбурга. Тогда были выкуплены произведения искусства и рукописи, которые хранятся в Институте восточных рукописей РАН Санкт-Петербурга [1]. Постоянные исследования пещерных комплексов учеными из Америки, России, Англии и Франции привели к разрушению некоторых фресок и скульптур. Поэтому правительство Китая решило начать путь сохранения достопримечательностей Дуньхуана в 1940 г. Уже в 1943 г. они были объявлены собственностью правительства Китая и переданы на хранение в Академию культурного наследия Дуньхуана в провинции Ганьсу. В 1987 г. пещеры Дуньхуана были внесены в список всемирного наследия ЮНЕСКО [1].

Сейчас в пещерах соблюдаются специальные меры безопасности и защиты памятников. Каждая фреска окружена стеклом, туристов пускают небольшими группами, а вход в некоторые пещеры совсем ограничен [2]. Таким образом правительство Китая стремится сохранить памятники Дуньхуана от внешнего воздействия природы и человека.

Академия культурного наследия Дуньхуана разработала стратегию сохранения фресок не только путем реставрационных работ, но и с помощью научного подхода. Согласно статье № 5 «Руководящих принципов защиты культурных памятников и памятников Китая»: «При сохранении культурного наследия исследования должны проходить через весь процесс сохранения, и все процедуры должны основываться на результатах исследований» [11]. Академия создала цепочку обязательных процессов для защиты объектов монументального искусства: оценка ценности, оценка состояния, мониторинг окружающей среды, анализ используемых материалов, наличие природного изменения материала, изучение материалов в лабораторных условиях, разработка программы защиты объекта, реализация программы защиты, контроль реставрационных работ. Такой процесс защиты позволяет вовремя определить участки фрески, наиболее нуждающиеся в реставрации.

Главный процесс современного сохранения и передачи фресок Дуньхуана — оцифровка с помощью фотоаппарата с высоким качеством съёмки. Для сохранения традиционного монументального искусства китайские художники снимают высококачественные копии с фресок Дуньхуана, с помощью монтажа собирают каждый кадр в единое полотно,

которое используется для дальнейшей трансформации изображений и интеграции в современное общество и культуру. Одним из видов такой интеграции является филателия. Нанесение традиционных изображений фресок на почтовые марки помогает передать важность буддийских традиций и истории зарождения китайской культуры в современной форме. Рассмотрим варианты почтовых марок, посвященных монументальному искусству Дуньхуана, выпущенных на территории КНР в XX и XXI вв.

В 1987 г. Министерство почты и телекоммуникации КНР выпустило первую коллекцию почтовых марок с использованием знаменитых фресок Дуньхуана. В нее вошли марки с точными фрагментами фресок династии Си Вэй «Подношение Бодхисаттве», «Король оленей Бэньшэн», «Танцор Тяньгун», «Летающие Апсары».

На фреске «Подношение Бодхисаттве», находящейся в западной нише пещеры, изображены 10 бодхисаттв (людей, находящихся на пути к пробуждению и становлению Буддой), совершающих подношения в виде цветов лотоса. Тела бодхисаттв изображены в динамичных позах, нарисованных под влиянием индийских танцев. Они движутся в центр к статуе Будды.

Фреска «Король оленей Бэньшэн» иллюстрирует текст буддистских писаний. В ней отражена история прошлой жизни Будды, в которой он был оленем, которого поймал охотник. Королю земель донесли об олене, и после этого внесли запрет на ловлю и убийство оленей. Интерес данной фрески заключается в необычной композиции. В ней рассказана история в картинках, которую можно смотреть с обеих сторон, а кульминация истории показана в середине. На фреске «Танцор Тяньгун» изображены музыканты и певцы со струнными и духовыми музыкальными инструментами. Фреска «Летающие Апсары» изображает танцующую апсару — небесное существо в полете. На ней струящиеся одежды, имитирующие потоки ветра или воды. Суммарно первый набор марок был продан в размере 38 миллионов копий, что говорит о высокой популярности и интересе населения к древнему монументальному искусству уже в XX в. [6].

В 1988 г. была напечатана вторая коллекция марок с фресками Дуньхуана «Охота династии Си Вэй», «Битва династии Си Вэй», «Земледелие династии Северная Чжоу», «Строительство пагоды в династии Северная Чжоу». На фреске «Охота династии Си Вэй» изображена сцена охоты кочевого племени. Фреска «Битва династии Си Вэй» основана на буддистском писании «Пятьсот разбойников стали Буддой», в котором Будда просветил 500 разбойников. На фреске показан момент битвы разбойников с офицерами. Фреска «Земледелие династии Северная Чжоу» показывает принца Шаньши, который наблюдает за процессом земледелия. Эта сцена основана на буддийском писании «Принц Шаньши входит в море». Последняя фреска «Строительство пагоды в династии Северная Чжоу» изображает укладку кирпичей во время строительства пагоды [7].

Далее в 1990 г. была выпущена третья коллекция почтовых марок, посвященная фрескам династии Суй. На фреске «Суй Фэйтинь» изображены

летающие Апасары на красном фоне в процессе танца. Фреска «Подношение Ботхисаттве» представляет собой портрет Ботхисаттвы в роскошном одеянии и золотых украшениях. Следующая фреска «Гуанинь облегчает трудности», посвященная буддистскому писанию о Бодхе Гуанинь, представляет собой изображение людей, плывущих по реке. Последняя фреска из этого филателистического набора называется «Император Ши Тянь», она рассказывает о путешествии императора на небо с помощью летающей колесницы [4].

В 1992 г. была выпущена четвертая коллекция марок династии Тан, посвященная фрескам «Тан Бодхисаттва», «Музыка Династии Тан», «Поездка на драконе в небеса», «Посланник в западные регионы». На первой фреске «Тан Бодхисаттва» изображена женщина в легкой одежде среди летящих птиц. Фреска «Музыка Династии Тан» изображает оркестр, использующий разные виды инструментов (духовые, струнные, ударные). Третья фреска «Поездка на драконе в небеса» отдает дань Будде Шакьямуни, на ней небесное существо летит верхом на драконе среди облаков. Последняя фреска «Посланник в западные регионы» рассказывает о прощальной церемонии с императором Ву Хань, здесь изображена процессия, идущая во главе с посланником Чжан Цянем [8].

Пятая коллекция марок, посвященных искусству Дуньхуана выпущена в 1994 г. В её составе были марки с фресками «Тан Фейтянь», «Тан Вималакирти», «Карта путешествия Тан Чжан Юйчао», «Ведьма Тан». На первой фреске изображена летящая Апасара, рассыпающая цветы для Будды Шакьямуни. Фреска «Тан Вималакирти» изображает Вималакирти на кровати с веером в руке, его мимика отражает активное обсуждение. На фреске «Карта путешествия Тан Чжан Юйчао» отражен марш почетной кавалерии Чжан Юйчао. На последней фреске «Ведьма Тан» изображена аллегория борьбы человеческой слабости и религии, ведьмы после поражения убегают или попадают в священный огонь [9].

В 1996 г. была выпущена шестая коллекция марок с фресками «Пять Династий Гора Утай», «Пятый король Хо Тан», «Облегчение бедствия Гуанинь», «Совершение подношений Ботхисаттве». Фреска «Пять Династий Гора Утай» содержит множество персонажей: ангелы, люди, животные. На ней изображен процесс подношения на фоне прекрасных зеленых гор и рек. «Пятый король Хо Тан» — изображение короля в мантии и короне. «Облегчение бедствия Гуанинь» рассказывает историю о корабле, нуждающемся в помощи Гуанинь. Моряки молятся о спасении и получают его: Гуанинь спасает людей от Ракшасы с помощью буддийских образов лотоса, защищающих корабль от крушения. Фреска «Совершение подношений Ботхисаттве» представляет собой композицию из четырех Ботхисаттв, несущих подношения в виде лотоса на маленьких тарелках, фигуры богато украшены и одеты в легкие наряды. Фреска тщательно детализирована, выполнена с использованием ярких красок [10].

В XXI в. Институт исследования Дуньхуан и Китайская почта создали совместный проект для продвижения и сохранения традиционных фресок. В 2023 г. они выпустили специальный коллекционный набор почтовых марок, посвященный фреске «Король оленей Бэньшэн» династии Си Вэй в 257 пещере комплекса Дуньхуан. Данный набор создан в виде большого свитка, на котором напечатано полное изображение фрески, а в конце 4 марки с фрагментарными сценами. Подача набора в виде свитка была выбрана не случайно, коллекционер при разворачивании свитка видит сцену за сценой, как бы смотря небольшую анимацию с бегущим оленем, а в конце он получает красивые марки с точной копией традиционной фрески. Это отличное продвижение традиционной культуры среди молодых людей. К тому же правительство организовало специальную церемонию запуска этой коллекции марок возле пещерного комплекса Дуньхуан, во время которой зрители могли прочувствовать дух династии Си Вэй, увидеть фреску живую [3].

Спустя 80 лет после основания исследовательского института Дуньхуан, в 2024 г. Китайская почта выпустила коллекцию почтовых марок, посвященных этому событию — «Пещеры Могао». На четырех марках изображены фото скульптур «Статуя бодхисаттвы Майтрейи Бэйляна», «Статуя бодхисаттвы Тан Вэйши», «Статуя Тан Тяньвана» и «Статуя бодхисаттвы подношения Тан». Эта коллекция говорит о желании правительства Китая сохранить монументальную культуру Дуньхуана и в XXI в. [5].

Несмотря на возникшую проблему сохранения монументального искусства в начале исследования региона Дуньхуан, китайское правительство нашло выход и провело реформы по охране монументального наследия. В XXI в. все еще можно наблюдать оригинальные фрески, скульптуру и архитектуру в пещерных комплексах, являющихся главным наследием культуры КНР. Благодаря активному продвижению буддистской тематики в монументальном искусстве Дуньхуан, китайцы проявили интерес к сохранению культуры. Главная особенность сохранения и передачи монументального искусства в Китае — использование филателии. Почтовые марки имеют высокую популярность среди всех слоев населения, поэтому они являются универсальным средством распространения культурных достижений страны. Монументальное искусство может увидеть не каждый, но приобретение и хранение маленькой бумажной марки доступно практически всем. Таким образом будущие поколения всегда смогут увидеть красоту пещер Дуньхуан.

Литература

1. Дмитриев, С. В. Пещерный комплекс Дуньхуан. История и изучение // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. — 2011. — № 4. — С. 108–115. — EDN OCAXEB.

2. *Пэн, Д.* Особенности интеграции элементов традиционного искусства Дуньхуана в современную визуальную культуру Китая // *Культура и цивилизация*. — 2024. — Т. 14, № 4–1. — С. 115–121. — EDN ZFJHXK.
3. *Тысяча лет благословений из Дуньхуана*, Дуньхуанский зверь, благословение оленя! = A thousand-year blessing from Dunhuang, the beast of Dunhuang, blessed is a «deer»! // *Calligraphy and Painting lecture Hall*: [website]. — URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/2z7rgXKItKF6St0JUjCEDg> (дата обращения: 20.11.2024).
4. *Марки на культурно-исторические темы: T150 Фрески Дуньхуана (группа III)* = Stamps on literary and historical subjects: T150 Dunhuang Murals (Group 3) // *Philatelic Education History*: [website]. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/MpMOZ3eR_09cdUquEuppzA (дата обращения: 20.11.2024).
5. *Новинки на полке! Марки «Пещеры Могао (II)», культурные сокровища, так хороши!* = New products are on the shelves! The stamp «Mogao Grottoes (2)», a cultural treasure, is so beautiful! // *Han Fan*: [website]. — URL https://mp.weixin.qq.com/s/amEsUxxIGT0pykHuBR_Z7Q (дата обращения: 20.11.2024).
6. *Каталог T116. Фрески Дуньхуана (Группа I)* = Catalog T116. Dunhuang Murals (Group 1) // *Uncle Tiger*: [website]. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s/toV6trAvKVGtjBeURggI_Q (дата обращения: 20.11.2024).
7. *Фрески Дуньхуана (группа II)* = Dunhuang Murals (Second Group) // *Baike.baidu.com*: [website]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%95%A6%E7%85%8C%E5%A3%81%E7%94%BB%E7%BC%88%E7%AC%AC%E4%BA%8C%E7%BB%84%E7%BC%89/49742083> (дата обращения: 20.11.2024).
8. *1992–11 «Фрески Дуньхуана (группа 4)» Куайсюэ Шицин Хэньюань Си Чжуан* = 1992–11 «Dunhuang Murals (Group 4)» Kuaixue Shiqing Hengyuan Si Chuang // *Let's Talk*: [website]. — URL <https://mp.weixin.qq.com/s/8HHbYJnb5c1MjWE360i--A> (дата обращения: 20.11.2024).
9. *1994–8 Фрески Дуньхуана (группа V)* = 1994–8 Dunhuang Murals (Group 5) // *Uncle Tiger*: [website]. — URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/Cyisq70-gCO2ASdx9EjGA> (дата обращения: 20.11.2024).
10. *1996–20 Фрески Дуньхуана (группа VI), включая сувенирный лист, который получил приз за лучшую печать на конкурсе лучших марок в 1996 году* = 1996–20 Dunhuang Murals (Group 6), including a sheetlet, the sheetlet won the best printing award in the 1996 Best stamp selection // *Uncle Tiger*: [website]. — URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/4TX6FzPT0u0LuuF7zWRb8A> (дата обращения: 20.11.2024).
11. *Су Бомин: консервация и реставрация настенной живописи Дуньхуана* = Su Bomin: Protection and restoration of Dunhuang frescoes // *Circle of Cultural Heritage Protection*: [website]. — URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/uOEDo3ABcZUIw4xBcIlgNg> (дата обращения: 20.11.2024).

Научный руководитель — Амир Святославович Кадер, кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 769.91:75.052: 551.442 (510)

Чжан Чи

Шаньдун, Китайская Народная Республика
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ФРЕСКИ ДУНЬХУАНА В ДИЗАЙНЕ ПЛАКАТОВ

В статье анализируется применение китайских дуньхуанских фресок в дизайне плакатов. Описываются исторический фон и их художественная ценность, приводятся характерные элементы фресок на конкретных примерах, а также рассматривается, как дуньхуанские фрески интегрируются в дизайн плакатов. Отмечаются перспективы будущего развития дизайна плакатов с опорой на традиционное китайское искусство и современные достижения в науке и дизайне.

Ключевые слова: пещеры Могао в Дуньхуане, фрески, дизайн плакатов

Zhang Chi

Shandong, China

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

DUNHUANG'S MONUMENTAL FRESCOES IN POSTER DESIGN

This article analyzes the application and influence of Chinese Dunhuang murals in poster design. Describes the historical background and their artistic value of Dunhuang murals, provides characteristic elements of the murals with examples, and examines how Dunhuang murals are integrated into poster design work. Summarizes the contribution of Dunhuang murals to poster design and the prospects for future development, with the aim of promoting the inheritance and innovation of murals and providing new ideas for contemporary poster design.

Keywords: Mogao caves in Dunhuang, murals, poster design, applied research

Дуньхуанские фрески возникли в городе Дуньхуан провинции Ганьсу, Китай, и имеют историю, насчитывающую 1650 лет. Она является одним из самых выдающихся культурных наследий Китая. За долгую историю дуньхуанские фрески не только стали свидетелями процветания и развития древней китайской культуры и искусства, но и превратились в важный источник информации для изучения древних обществ, религий, фольклора и других аспектов с их долгой историей и уникальным художественным очарованием.

Дуньхуанские фрески богаты и разнообразны по содержанию, они охватывают широкий спектр религий и идеологических воззрений, включая буддизм, конфуцианство и даосизм. Буддийские фрески занимают важное место, на них изображены религиозные образы будд и бодхисаттв, а также буддийские истории, небесные нимфы, летающие небеса и другие мифы и легенды. Эти фрески не только отражают суть буддийской культуры, но и свидетельствуют о превосходном художественном мастерстве и богатом воображении древних художников. Дуньхуанские фрески также содержат множество элементов даосизма, конфуцианства и других религий, отражая ценности и культурные традиции общества того времени. Эти фрески также включают в себя элементы китайского и западного искусства, формируя особый художественный стиль, который внес важный вклад в развитие древнекитайского искусства.

Когда речь заходит о характерных элементах дуньхуанских фресок, «летающее небо», несомненно, является одним из самых представительных образов. Древние цивилизации по всему миру имели свои собственные образы летающих божеств, включая крылатого ангела в Греции, двукрылых ангелов в Индии и пернатого человека в древнекитайской мифологии. Образ летающего бога был занесен в Китай из Древней Индии, и со временем он смешался с китайской мифологией, постепенно отходя от образа индийских богов и превращаясь в образ фей с китайскими мифологическими характеристиками. Летающие феи прекрасно смоделированы, парят в воздухе, держат в руках музыкальные инструменты, цветы лотоса и другие предметы, а в их костюмах используются длинные струящиеся ленты и неземные платья, олицетворяющие изящное женское тело (ил. 2).

Возьмем, к примеру, постер к фильму «Китайский летчик». Обычно трудно представить, как можно включить дуньхуанские фрески в постер с изображением летчика. Однако дизайн постера фильма «Китайский летчик» находит связь между самолетом и персонажами фрески. Помимо передачи темы фильма, он также добавляет более национальный дизайн. В качестве основного элемента дизайна плаката взято «летающее небо» на фресках Дуньхуана, а «полетный след самолета» заменен на «ленту летающей богини» (ил. 3). Образ летящей богини и самолет являются элементами полета, поэтому их сочетание не выглядит резким или противостественным. Цвета плаката — это классические цвета дуньхуанских фресок, а приглушенные тона придают плакату более исторический вид. Фильм основан на реальных событиях и рассказывает чудесную историю о том, как во время полета экипаж столкнулся с большой опасностью — лобовое стекло кабины треснуло и отвалилось на высоте 10 000 метров, но пилот принял правильное решение и совершил действия, обеспечившие безопасность всех находившихся на борту, и успешно посадил самолет. Летающее божество — персонаж мифологии, и этот плакат связывает пилота с богиней, люди могут легко понять концепцию плаката: летчик



Ил. 1. Дуньхуанские изречения
Майтрейи.

Источник: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/644970849>



Ил. 2. Летающая богиня.

Источник: http://www.360doc.com/content/24/0526/10/30535600_1124345450.shtml

выполняет полетную миссию подобно летающим нимфам, с изысканным мастерством и мужеством преодолевая опасности.

Дуньхуанские фрески неразрывно связаны с буддизмом, поэтому статуи Будды занимают в них очень важное место. После того как буддизм пришел в Китай из Древней Индии, Будда на фресках сначала имитировал форму статуй Будды, прибывших из Индии и Центральной Азии, а после династий Суй и Тан (隋唐时期 581–907 гг. н. э.) постепенно стали формироваться буддийские статуи в китайском стиле. Китайскими стали не только черты лица, но и одежда статуй Будды, большинство из них изображены с головами, увенчанными сокровищами и сидящими на лotosовых платформах (ил. 1), что отражает слияние иностранного буддийского искусства с местным китайским искусством. Эти фрески также известны как «библиотеки на стенах», поскольку на них изображено множество буддийских историй и персонажей.

Элементы дуньхуанских фресок использованы в рекламном постере фильма «Я не бог медицины» (ил. 4) — кино о человеке, который ввозит дешевые запрещенные лекарства от рака из-за границы нелегально, но вскоре проникается сочувствием к судьбе своих пациентов и начинает идти на риск, чтобы помочь им. Использование цвета на плакате и изображение Будды источают стиль дуньхуанских фресок. В центре плаката — фресковая статуя Будды, который держит в руке пилюлю и смотрит сострадательными глазами вперед, символизируя, что эта крошечная пилюля может управлять жизнью и смертью, что напрямую указывает на тему фильма, связанную с лекарствами. Вокруг статуи Будды изображены шесть главных героев фильма, которые расположились



Ил. 3. Постер к фильму
«Китайский летчик».

Источник: <http://www.yinyouqu.com/index/index/view/aid/37730.html>



Ил. 4. Постер к фильму
«Я не бог медицины».

https://www.sohu.com/a/239888904_661050

на фреске в разных позах, как маленькие статуи Будды вокруг большого Будды (ил. 1).

Дуньхуанские фрески с их богатым культурным подтекстом и уникальными художественными стилями служат источником вдохновения и богатой материальной базой для дизайна плакатов. Используя цвета, узоры, композиции и другие элементы фресок в дизайне плакатов, мы можем создавать визуальные произведения с национальными особенностями, не теряя при этом ощущения современности. С развитием глобализации дизайн плакатов сталкивается с проблемой поиска баланса между наследием и инновациями. Использование элементов дуньхуанской фрески не только помогает унаследовать традиционное культурное наследие, но и оказывает мощную поддержку инновациям в дизайне плакатов. В практическом применении нам необходимо глубоко изучить художественную ценность и культурный подтекст фресок и объединить их с современными концепциями и техниками дизайна.

Применение элементов дуньхуанской фрески в дизайне плакатов имеет большое будущее, с разносторонним развитием дизайна у нас появится больше возможностей для сочетания традиционных элементов с современными концепциями дизайна для создания более характерных

работ. С развитием науки и техники мы также сможем лучше показать художественное очарование дуньхуанских фресок с помощью новых методов дизайна и технических средств.

Литература

1. Чжан Сюань. Анализ использования традиционной китайской графики в дизайне плакатов // Литературная жизнь — теория литературы. — 2015. — № 1. — С. 54.
2. Тянь Минь. Исследование применения традиционных декоративных узоров в дизайне плакатов // Цветок женшеня. — 2019. — № 18.

Научный руководитель — Кадер Амир Святославович, кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 72.012:72.036:72.007 (=161.1) (=511.111)

А. А. Щербакова

Россия, Санкт-Петербург

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРОЕКТОВ И ТЕКСТОВ ДВУХ АРХИТЕКТОРОВ РАЗНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ И НАПРАВЛЕНИЙ: И. ГОЛОСОВА И А. ААЛТО

Статья посвящена сравнительному анализу проектов и текстов двух архитекторов разных национальных школ и направлений. Исследуется методология проектирования И. Голосова и А. Аалто, проведен анализ проектов и сооружений, в том числе геометрической, функциональной и конструктивной структуры.

Иван Голосов, один из основателей советской архитектуры, известен своими работами, которые сочетают в себе элементы конструктивизма и классицизма. Его проекты отличаются строгой геометрией, функциональностью и стремлением к созданию идеального пространства, где каждый элемент имеет четко определенное место и назначение. В то время как Алвар Аалто больше акцентирует внимание на традиционных элементах и органическом дизайне.

Ключевые слова: методология проектирования, структуры, анализ проектов, Иван Голосов, Алвар Аалто

Angelina A. Chsherbakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

COMPARATIVE ANALYSIS OF PROJECTS AND TEXTS OF TWO ARCHITECTS OF DIFFERENT NATIONAL SCHOOLS AND DIRECTIONS: I. GOLOSOV AND A. AALTO

The article is devoted to a comparative analysis of projects and texts of two architects of different national schools and trends. The design methodology of I. Golosov and A. Aalto is studied, an analysis of projects and structures is carried out, including geometric, functional and constructive structure.

Ivan Golosov, one of the founders of Soviet architecture, is known for his works that combine elements of constructivism and classicism. His projects are distinguished by strict geometry, functionality and the desire to create an ideal space, where each element has a clearly defined place and purpose.

While Alvar Aalto focuses more on traditional elements and organic design.

Keywords: design methodology, structures, project analysis, Ivan Golosov and Alvar Aalto

Иван Фёдорович Голосов (1883–1945) и Алвар Аалто (1898–1976) являются представителями двух разных культур. Голосов — представитель российской архитектуры, в то время как Аалто — финской. Важно отметить, что их методики проектирования были сформированы под воздействием различных исторических и социально-экономических факторов.

Чтобы понять проектные методы этих архитекторов, необходимо учитывать исторический контекст. Россия начала XX в. переживала революционные изменения, которые оказывали влияние на все сферы жизни, включая архитектуру. Способы восприятия пространства, функции зданий и их визуальные особенности претерпели значительные изменения.

Аалто работал в более стабильно развивающемся обществе Финляндии, где период после войны стал временем активного восстановления и поиска нового языкового кода в архитектуре. Это отражалось в проектных решениях Аалто, который стремился к гармонии между природой и обществом.

Проектные методы И. Голосова

«Еще студентом я чувствовал склонность к римской архитектуре и отрицательно относился к менее строгим архитектурным формам», — И. Голосов из книги Хан-Магомедова [4].

Уже в проектах 1918–1919 гг. он не ставит перед собой цели создания новой формы, подходит к проблеме формообразования с позиции психологии восприятия человеком архитектурного образа.

«Надо любить архитектуру, чтобы работать для её Возрождения идейно и бескорыстно, а для этого прежде всего необходимо понять её существо, её значение в жизни народа. Необходимо собрать огромный багаж знаний, чтобы противостоять натиску несомого толпой пережитка, всегда являющегося уделом эпохи» [4].

И. Голосов был известен своими экспериментами в области архитектурной формы. Одной из его главных задач было исследование новых конструктивных возможностей и использование современных материалов. Это можно проиллюстрировать его проектом «Дом с фигурами» (ил. 1), где он стремился выразить идеи социалистической архитектуры. В этом проекте он использовал нестандартные формы и симметричные линии, что отражало утопическое видение будущего.

Голосов также использовал методы, опираясь на функционализм. Он понимал, что здания должны не только выполнять свою функцию, но и служить символом нового общества. В его проектах часто использовались открытые пространства и естественное освещение, создавая ощущение свободы и современности.

Анализируя проектные методы Голосова, нельзя не заметить его социальную активность. Он активно участвовал в процессах, связанных



Ил. 1. Дом с фигурами



Ил. 2. Дом Алваро Аалто, гостиная

с градостроительством и формированием новых жилых районов. Его подход заключался в том, чтобы архитектура служила интересам общества. Это тематически перекликалось с его стремлением создать комфортные и функциональные жилые пространства для представителей нового социалистического общества.

«Система обучения, мертвящая живую мысль, развивающая односторонность взгляда, замкнутость в сфере какого-либо одного явления в архитектуре, вредна для искусства и потому не может быть признаваема удовлетворяющей» [4].

С 1919 по 1945 гг. преподавал архитектуру в различных учебных заведениях, в том числе, во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе (руководил архитектурной мастерской совместно с К. С. Мельниковым) и в Московском архитектурном институте (МАРХИ). Новый метод преподавания архитектуры привел к формированию новаторского течения — школы Ильи Голосова.

Проектные методы А. Аалто

«Важным для нас, архитекторов, материалом, при создании форм является кирпич. Архитектура и заключается в том, чтобы превратить дешевый камень в камень из чистого золота» [1].

Алвар Аалто отличался особой чувствительностью к природному и культурному контексту. Его проекты часто включали в себя элементы, которые гармонировали с окружающей средой. Аалто применял такие методы, как анализ местоположения, использование местных материалов и адаптация зданий к климатическим условиям. Например, в его проекте «Культурный центр в Вийянти» он максимально использовал ландшафт, а также природные материалы, чтобы создать теплое и приветливое пространство.

Аалто подходил к проектированию с акцентом на баланс между эстетикой и функциональностью. Его работы часто включали элементы, которые давали возможность не только насладиться красотой, но и использовать пространство максимально эффективно. В частности, в его проектах можно заметить использование архитектурных элементов,

таких как большие окна и открытые планы, которые создавали эффект лёгкости и воздушности.

Аалто также известен своими инновационными решениями в области интерьеров. Он разрабатывал мебель и часто учитывал детали, такие как освещение и текстиль (ил. 2).

Его работы включали в себя не только архитектурные решения, но и полное представление о том, как пространство будет функционировать в практическом плане.

«Его поиски неизменно устремлены к гармонии между человеком со всем разнообразием его потребностей и той средой, которую формирует архитектура» [1].

Теперь, когда мы проанализировали подходы каждого из архитекторов, давайте рассмотрим, как их методы пересекаются и различаются.

Оба архитектора ставили перед собой цель создать пространство, которое будет взаимодействовать с пользователями. В их работах прослеживается забота о функциональности и удобстве, что подчеркивало их подход к проектированию. Например, и Голосов, и Аалто стремились создать не просто здания, но и комфортные жилые пространства, которые отвечали нуждам общества.

Кроме того, оба архитектора использовали инновационные подходы к материалам и формам, что придает их работам современный вид, присущий эпохе модернизма. Они оба были открыты для экспериментов и стремились к созданию уникальных решений, отражающих дух времени.

Тем не менее, между их методами есть и значительные различия. Если Голосов, исходя из своего культурного контекста, подчеркивал утопические идеи социализма и функционализма, то Аалто стремился к более гармоничному взаимодействию с природой и адаптации к культурному контексту Финляндии.

Архитектурный стиль Голосова, несмотря на его новаторство, можно считать более строгим, в то время как подход Аалто отличался уютом, теплотой и эмоциональностью. Это особенно заметно в его интерьерах и в использовании естественных материалов.

Наследие обоих архитекторов продолжает оказывать влияние на современную архитектуру. Их подходы становятся актуальными в условиях необходимости создания экологически чистого и гармоничного пространства. Методы Аалто, связанные с учётом природных факторов и адаптацией зданий, становятся все более востребованными в рамках устойчивого архитектурного проектирования. В свою очередь, идеи Голосова о социальных аспектах архитектуры служат источником вдохновения для новых поколений архитекторов, стремящихся создать доступное и комфортное жилье.

И. Голосов и А. Аалто — два выдающихся архитектора, чьи проектные методы продолжают оставаться актуальными и влиять на современное архитектурное сообщество. Их подходы к архитектуре различались, но обе

стороны объединяло стремление создать более функциональное, уютное и гармоничное пространство. Анализируя их работы, мы можем увидеть, как культурные контексты, в которых они работали, формировали их творческий метод, обогащая архитектурное мировосприятие.

Итогом становится понимание того, что успешное проектирование — это не только создание эффектного внешнего вида, но и глубокое осмысление социальной и культурной ответственности архитектора перед обществом. В этом смысле как Голосов, так и Аалто сделали важный вклад в развитие архитектуры, предложив уникальные методы и подходы, которые до сих пор учат нас важным принципам проектирования.

Литература

1. *Альваро Аалто* / С. Левашко. — Москва, 2018. — (Великие архитекторы. Том 42) // Библиотека: книги по архитектуре и строительству: [сайт]. — URL: <https://science.totalarch.com/book/3006.rar> (дата обращения: 25.02.2025).
2. *Мастера архитектуры* об архитектуре / ред. А. В. Иконников. — Москва, 1972. — 691 с.
3. *Мастера советской архитектуры* об архитектуре. Том 2 (2) / ред. М. Г. Бархин, А. В. Иконников [и др.]. — Москва, 1975. — 698 с.
4. *Хан-Магомедов, С. О.* Илья Голосов. — Москва: Книга, 2007. — 104 с.

Научный руководитель — Лобанов Евгений Юрьевич, доцент кафедры дизайна интерьера и оборудования Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

ОБЗОР И ПРИМЕНЕНИЕ НОВЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ СОЗДАНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ И ИНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ В ИНТЕРЬЕРЕ

Декоративная фактура может служить отличным и актуальным инструментом реализации творческих проектов и идей. Разнообразие техник и материалов позволяет легко добиться самых необычных визуальных эффектов. В статье рассматриваются декоративные материалы, техники и способы их применения при оформлении пространственной среды. Раскрываются возможности создания монументально-декоративных произведений. Обозначаются основные стилистически актуальные решения и тенденции для оформления интерьера в рамках упомянутой специфики.

Ключевые слова: декоративная штукатурка, венецианская штукатурка, декоративные материалы, современные техники декоративной фактуры, дизайн

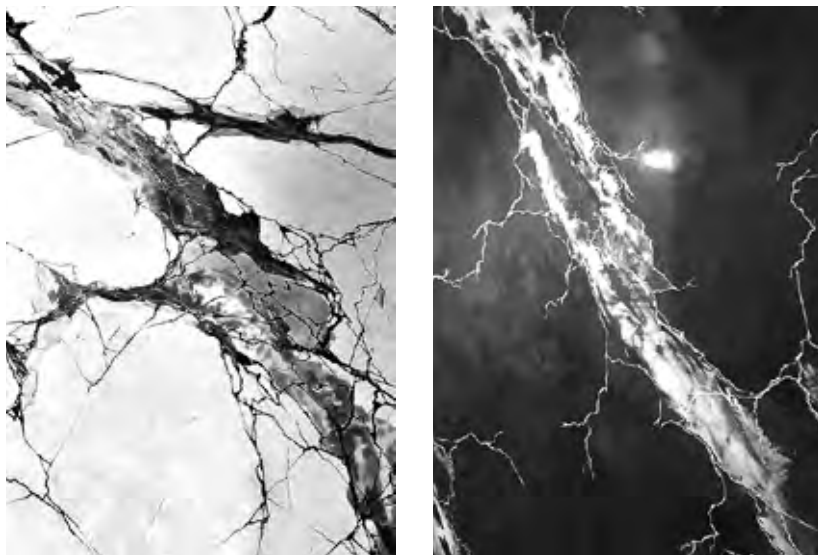
Alana Y. Akkerman
Saint Petersburg, Russia
LAVA DECOR

REVIEW AND APPLICATION OF NEW DECORATIVE MATERIALS FOR CREATING MONUMENTAL-DECORATIVE AND OTHER ARTISTIC SOLUTIONS IN THE INTERIOR

Decorative texture can serve as an excellent and relevant tool for implementing creative projects and ideas. The variety of techniques and materials makes it easy to achieve the most unusual visual effects. The article examines decorative materials, techniques and methods of their application in the design of a spatial environment. The possibilities of creating monumental and decorative works are revealed. The main stylistic and relevant solutions and trends for interior design within the framework of the aforementioned specifics are identified.

Keywords: decorative plaster, Venetian plaster, decorative materials, modern techniques of decorative texture, design

Мы живем во время стремительного развития технологий. Появляются новые материалы и техники, которые находят применение в современных

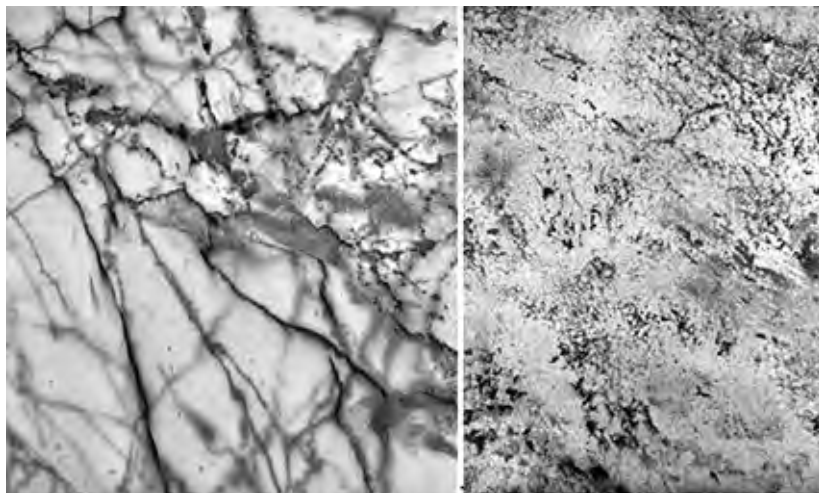


Ил. 1. Венецианская штукатурка

решениях пространственной среды. Декоративная фактура обрела широкую популярность за последние десятилетия, став доступной для населения и нашла свое место во многих интерьерах и экстерьерах.

Декоративной фактурой называют разновидность финишной отделки (штукатурки) на основе натуральных и синтетических компонентов, которые дают уникальный визуальный эффект. Существуют множество разновидностей фактуры, но, в основном, они делятся на 2 группы. *Тонкослойные фактуры* представляют собой разновидности эффектных красок или иные материалы, покрытие которых, тоньше 0,5 мм (например: шелк, велюр, венецианская штукатурка, металлы). *Толстослойные фактуры* — материалы с зерном фракции больше 0,5 мм, которые создают более объемный рисунок, могут скрывать незначительные дефекты поверхности, а также обладают высокой износостойкостью (травертин, микроцементы, полицементы, система гранитто). Существует более 200 разновидностей материалов для декора различных поверхностей. Комбинирование материалов позволяет создавать уникальные декоративные и монументально-декоративные произведения и панно, а также может быть использовано для декорирования предметов интерьера.

Наиболее широко известной и древней декоративной фактурой является венецианская. Она представляет собой использование одноименного материала на известковой или акриловой основе и специальную технику его нанесения. Готовое покрытие имитирует полированный мрамор. Принято



Ил. 2. Фрагменты поверхностей, выполненных на системе *GRANITTO*

считать, что родиной данной фактуры является Венеция, но похожую технику начали применять еще в Древнем Риме с 900 г. до н. э., смешивая мраморную пыль и гашеную известь с натуральными красителями.

В середине XVI в. венецианская штукатурка вошла в моду благодаря архитектору Андреа Палладио. Свое название «венецианская» фактура получила за счет широкого распространения в городе Венеция. Фактура довольно прочная и эластичная, отлично чувствует себя в зонах с высокой влажностью, не подвергается процессам плесневения и гниения.

В настоящее время (XXI в.) в основном используется венецианская штукатурка для декорирования акцентных стен и зон. Рисунок, может быть, разнообразный и каждое произведение получается уникальным и неповторимым (ил. 1).

В XXI в. новой и обретающей широкую популярность является система Гранитто (*GRANITTO*) от производителя декоративных материалов *ITALICA*. Данный материал полностью имитирует эффект натурального камня по своей структуре. В его основу входит натуральная гранитная крошка на силиконовой основе. С помощью этого материала можно создать поверхности неотличимые от натурального камня по визуальному и тактильному признаку. Часто материал применяется в современных дизайнах интерьера для декора акцентных стен, фасадов, столешниц и наиболее распространен для работ на подоконниках. Гранитто служит отличной, относительно бюджетной, альтернативой натуральному камню (ил. 2).

Наверное, к самым необычным современным материалам декоративной фактуры можно отнести натуральные металлы *METALLICO*



Ил. 3. Декоративное панно «Хвост павлина», LAVA DÉCOR, 2024

NATURALE и натуральное железо с эффектом ржавчины *METALLICO FERRO*. Они производятся на базе натуральных компонентов меди, стали, бронзы, латуни и железа и создают прочное металлическое покрытие. Можно применять как самостоятельную фактуру, комбинируя с разными техниками и приемами нанесения, так и в системе с другими покрытиями.

Помимо перечисленных декоративных систем, в дизайне интерьера XXI в. уже несколько лет лидируют декоративные барельефы, имитирующие натуральную скалу. Более распространён данный вид декора в формировании общественных пространств (ресторанах, театрах, лаундж-барах), но часто встречается и в оформлении частных жилых домов и квартир.

Как наглядный пример создания декоративного панно с помощью декоративной штукатурки, можно привести в пример работу, созданную командой *LAVA DECOR* в Санкт-Петербурге. В рамках реализации проекта использовалось несколько комбинированных техник, таких как задувка эффектной декоративной краски *Cotton* на фон, использование имитационных металлизаторов в цвете латунь и фрагментарного включения фактуры «тысяча линий» материалом *STUCCO STRUTTURATO* (разновидность травертинов). Основная задумка заказчика и дизайнера состояла в сочетании с дверными полотнами и общей концепцией интерьера. Таким образом было создано панно, немного напоминающее хвост павлина (ил. 3). Поверхность обладает высокой степенью износостойкости, что немало важно, так как стена контактная.

Декоративная фактура наиболее широко используется дизайнерами в своих проектах для декорирования всего помещения, или конкретной зоны с акцентными элементами. Большинство декораторов, работающих в этой сфере, не являются художниками, поэтому довольно часто не выполняют творческие фактуры (металлы, венецианскую штукатурку и гранитто), а также не работают с синтезом фактур, поэтому у художника есть большой ряд преимуществ.

Декоративная фактура может служить отличным и актуальным инструментом реализации творческих проектов и идей на данный момент. Разнообразие техник и материалов позволяет легко добиться самых необычных визуальных эффектов. В декоративных панно хорошо работает контраст фактур и эффектов. Большинство декоративных материалов возможно синтезировать с классической живописью, витражом и мозаикой как дополнение основной задумки или для снижения стоимости сметы (при необходимости), при этом не теряя общей эстетичности.

Сейчас художнику-монументалисту довольно сложно реализоваться как самостоятельной единице в профессии в связи с дороговизной производства большинства монументальных произведений в классических техниках и большой конкуренции на рынке.

Роспись чаще всего заменяется обоями-фресками, мозаика и витраж — имитацией. Использование декоративной фактуры позволяет специалистам в области дизайна пространственной среды решать определенные задачи и быть актуальными и востребованными.

Таким образом можно заключить, что декоративная фактура является новым и универсальным инструментом не только в рамках практичного и долговечного покрытия, но и может быть использована художниками-монументалистами для реализации своих идей.

Литература

1. *Шепелев, А. М.* Декоративная штукатурка. — Москва, 1951. — С. 97.
2. *Шталь, Ф.* Штукатурка. Практическое руководство. — Санкт-Петербург, 2006. — 15 с.

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН

УДК 7.036.1:75.03:7.01 (=161.1)

Н. А. Яковлева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский Союз Художников

РЕАЛИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ: ЖАНРОВАЯ ХРОНОТИПОЛОГИЯ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

В 2025 г. издательство «Планета музыки» готовит к печати третье издание монографии «Реализм в русской живописи. Опыт жанровой хронотипологии». Предлагаемый далее текст — это выводы из многолетней исследовательской работы, в процессе которой был разработан и апробирован на материале реалистической русской живописи второй половины XIX — начала XX вв. метод жанрового анализа.

Ключевые слова: термин, тип, типология, универсальная типология, хронотипология, художественный образ, художественный образ мира, художественная картина мира, динамическая система, внешние и внутренние факторы динамики, художественная система, творческий метод, жанр, жанровая ассоциация, жанровая система, жанровая сверхсистема, творческий процесс, художественный процесс

Nonna A. Yakovleva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Union of Artist

REALISM IN RUSSIAN PAINTING: GENRE CHRONOTIPOLOGY AS A UNIVERSAL MODEL OF THE ARTISTIC PROCESS

In 2025, the publishing house «Planet of Music» is preparing for publication the third edition of the monograph «Realism in Russian painting. The experience of genre chronotypology». The text proposed below is the conclusions from many years of research, during which the method of genre analysis was developed and tested on the material of realistic Russian painting of the second half of the 19th and early 20th centuries.

Keywords: term, type, typology, universal typology, chronotypology, artistic image, artistic image of the world, artistic worldview, dynamic system, external

and internal dynamic factors, artistic system, creative method, genre, genre association, genre system, genre supersystem, creative process, artistic process

Что нового узнает о русском реализме читатель этой — невесть какой по счету книги?

Ни об одном периоде истории отечественной живописи не написано столько диссертаций, научных статей, монографий, каталогов и альбомов, популярных книг для взрослых и для детей, как о реализме XIX в. Но именно потому он и избран для апробации эффективности нового научного инструментария: если удастся найти что-то новое в давно и хорошо изученном, значит, предлагаемый метод эффективен.

Предлагаемый жанровый анализ живописи разработан как одна из разновидностей системного метода и оснащен тезаурусом — необходимым терминологическим аппаратом. И на уровне исследования, и при изложении его результатов методы индукции и дедукции использовались совокупно.

Чтобы искусствоведение стало наукой, оно должно быть доказательным. Для этого ему нужен надежный инструментарий, как в точных науках — математика, в естественных — эксперимент, а в богопознании — озарение. В гуманитарной области роль инструмента познания выполняет слово.

Слово-понятие может быть образным, метафорическим — как, например, в определении «художественный образ — универсальный геном искусства». Или рабочим, используемым только в пределах конкретного исследования. Но настоящим инструментом в руках исследователя-гуманитария становится *понятие-термин* с дефиницией — точным, логически выведенным и апробированным на живом материале определением. Научный метод должен быть оснащен *тезаурусом* — особым комплексом терминов и понятий. После апробации понятийный аппарат можно будет назвать *терминологическим*.

Русская реалистическая живопись послужила оптимальным материалом для апробации нового метода исследования прежде всего потому, что это *истинное искусство*, которое каждое поколение и каждый способный к тому человек воспринимает активно — со-творчески, видит сквозь призму своего времени и своего жизненного опыта.

Жанр как тип художественного образа, *жанровая система* как носительница образа мира и продукт конкретно-исторического творческого метода, *жанровая хронотипология* как особая модель художественного процесса — вот три основополагающих понятия, которые после апробации должны обрести статус термина.

Особое место занимает понятие *художественный образ* как идеальная динамическая составляющая произведения искусства. Осознавая недостаточность такого определения, не рискую обозначить его как дефиницию, а понятие назвать термином: дар Всевышнего человеку и только

человеку — *художественное творчество* — в сути своей остается тайной для философов, искусствоведов, психологов. Но продукт творческого акта явлен нашему восприятию и потому может быть описан как феномен. Исследование таинственных глубин, в которых художественный образ зарождается и проходит первичный этап развития до осознания замысла самим художником, остается ученым будущего.

Так что принципиально новое в этой книге — метод жанрового анализа и жанровая хронотипология, оснащенные необходимым тезаурусом.

Но не менее важен и сам по себе результат исследования: оно неопровержимо доказывает, что русская станковая живопись есть не привой западноевропейской, заимствование иноземного искусства по воле Петра Великого: она появилась на свет в свой срок, зародившаяся и созревшая в естественном процессе развития отечественного искусства как средства освоения мира русским этносом в полном соответствии с его восприятием самого себя, мира, в котором он живет, и Бога, в которого верует.

В этой книге впервые русская реалистическая живопись представлена в виде строгой и гармоничной многожанровой системы в ее взаимодействии с предшествующим ей иконописанием и современными ей жанровыми системами — от барокко, классицизма, романтизма, символизма, импрессионизма и до Русского авангарда.

Впервые эта система рассмотрена в развитии — от скрытого даже от глаз профессионалов зарождения и формирования до триумфального явления в бурные 1860-е и динамики поэтапного процесса реализации заложенной в ней программы.

Выявлены глубокие корни реалистического художественного образа, уходящие в дохристианские времена и православное средневековье. Вскрыты внутренние закономерности настолько логичного и последовательного процесса саморазвития искусства, что возникает мысль о существовании заранее заданной (кем?) и предопределенной (чем?) программы.

Попытаемся выделить и обнажить самую суть итогов исследования, чтобы более ясно представить то новое, что они содержат.

Общепринятое время рождения реализма в русской живописи — 1860-е гг., когда отмена крепостного права привела русское общество в состояние ожидания перемен. Реалистическая живопись В. Г. Перова, и прежде всего социально-бытовая картина с ее критикой современной жизни, была принята «на ура», как до того маленькие дидактические шедевры П. А. Федотова.

В. Г. Шварц триумфа у современников удостоен не был, хотя его историческая живопись также была во многом принципиально новой, и жанровый репертуар реалистической исторической живописи в его творчестве был представлен не менее полно, нежели у Перова — жанры «современные».

Так что в творчестве двух современников — Перова и Шварца, талантливых (а Шварц еще и прекрасно образован!), но не гениально одаренных, был явлен практически полный набор основных жанров и образов принципиально новой жанровой системы:

социально-бытовая — социально-историческая, бытовая — историко-бытовая картины, портрет — исторический портрет, портрет-тип — исторический портрет-тип, национальный пейзаж — исторический пейзаж. Натюрморт и интерьер если не в качестве локальных жанров, то как вполне зрелые художественные образы.

Как Афина из головы Зевса — в полном воинском облачении и с копьем — глазам русского общества 1860-х гг. явилась *зрелая диахронная социоцентрическая жанровая система*. Носительница художественного образа, ориентированного — в соответствии с требованиями времени — на анализ и оценку жизни современной России с позиций социальной справедливости. Разве это не чудо?

На самом деле рождение реализма как системы не было внезапным. Жанровый анализ дает возможность увидеть, как к 1860-м гг. в таинственных и пока недоступных науке глубинах коллективного разума складывается программа, в соответствии с которой и произошло зарождение, а затем латентное созревание реалистического образа мира как одного из элементов к тому времени достигшей зрелости *жанровой сверхсистемы отечественной станковой живописи*.

Появление светского искусства в России обычно связывается с эпохой и личностью Петра I. Однако корни живописного образа земного — материального мира обнаруживаются в русском иконописании XVII в., а духовные истоки, определяющие его особенности, даже глубже — в доисторические времена.

Опыт европейского искусства, освоение которого поощрял Петр Великий, несомненно, помогает русской станковой живописи выработать живописную форму, но само ее рождение обусловлено логикой развития художественного образа мира в отечественном искусстве: от синкретического — к теоцентрическому, затем — антропоцентрическому и социоцентрическому.

После *синкретического* доисторического периода с его *политеизмом* Русь, приняв от Византии христианство, усваивает *теоцентрический* образ мира, с кристаллической ясностью воплощенный в храмовой архитектуре и иконописании. В иконе художественное начало подчинено благодати, что не меняет сути: икона, как и храм, создает образ Мира Небесного, центром которого является Господь. То есть образ *теоцентрический*¹.

Уже в иконе и особенно в стенописи XVI века, и даже раньше, можно отметить признаки смены вектора художественного процесса и прорастание принципиально новых по сущности и форме образов реального мира, постепенно обретающих земную плоть и становящихся все более убедительными и полнокровными, — предвестие того, что на следующем

¹ Жанровая типология иконописания — сложнейшая проблема, которую пока не удалось решить лучшим специалистам по древнерусскому искусству, остается за рамками данного исследования, особенно потому, что не влияет на определение *художественного образа мира в иконописании как теоцентрического*.

этапе место главного предмета изображения займет реальный мир. А в нем на первый план выйдет человек. Место *теоцентрического* займет *антропоцентрический* художественный образ мира.

Появление парсуны — протожанра портретной живописи — также нередко объясняется внешними влияниями. Но исследование персональной иконы² обнаруживает естественный механизм формирования образа человека внутри иконописания: от *иконы* через *портрет-икону* и *иконописный портрет* идет прямая дорожка к *парсуне*, а затем к портрету.

Именно портрет — образ конкретного — *этого* человека станет центром первой, развивающейся самостоятельно, но не без влияния европейской живописи *жанровой антропоцентрической сверхсистемы* русской станковой живописи. В ее составе можно выделить несколько «привоев» — пришедших извне жанровых систем: *барокко* и *рококо*, *классицистической*, которая особенно усердно насаждалась Императорской академией художеств, переходных — *сентименталистской* и *романтической*. Существенную трансформацию прошло иконописание, переродившееся в церковную живопись.

Каждая из названных жанровых систем функционирует в своей социальной сфере, поскольку зависит прежде всего от воли заказчика. Ни одна из них не достигает полноты, даже классицистическая и романтическая.

Титанические усилия власти, заинтересованной в создании «большого исторического рода», порождают «ученический классицизм» (термин А. Г. Вережагиной). Среди «родов» академической живописи официально на первое место поставлен «большой исторический», но даже картины А. П. Лосенко и Г. И. Угрюмова долгое время остаются исключительным явлением. «Домашний исторический» вообще не выходит за пределы эскизов «класса домашних упражнений» — двух-трехфигурных постановок без намека на осмысленный сюжет. Внедряемая и в теории (вспомним Ивана Урванова), и на практике, жанровая иерархия с «большим историческим» на вершине так и не была осуществлена: основные достижения русской живописи XVIII века связаны с портретом. Творчество Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, Ф. И. Шубина с очевидностью доказывает, что в XVIII веке в русском искусстве теоцентрический образ мира сменяется антропоцентрическим — «портретным».

Еще одно убедительное доказательство того, что образ человека находится в центре особой жанровой сверхсистемы русской станковой живописи XVIII — первых десятилетий XIX вв., — это его влияние на сосуществующие жанры — проявление «портретного видения мира». В качестве яркого, но совсем не единичного примера напомним образцовую русскую историческую картину «Владимир и Рогнеда» А. П. Лосенко, на которой представлена драма человеческого сердца (заметим,

² Пушкарева, Е. Л. Русская портретная икона: автореф. дис. — Санкт-Петербург, 1998.

исторически малодостоверная), а не героический эпизод из жизни князя Владимира — воина, а главное — Крестителя Руси.

Существовала ли особая — с портретом в центре — жанровая система рядом с теми, которые пришли в Россию извне и, в частности, с той, которую выстраивала академия художеств? Если да — то какой она была по составу и структуре? Какова была структура самой этой сверхсистемы — этапной в истории русской живописи? Это еще одна из проблем, ожидающих исследования. Несомненно одно: портретный образ оказался настолько жизнеспособным и устойчивым, что занимал центральное место в русской станковой живописи более полутора столетий.

Первая половина XIX в. — это время, когда незаметно для глаз готовится следующий поворот художественного процесса.

Сегодня нам кажется странным то, что «неистовому Виссариону» — Белинскому, живущему в Золотой век русской литературы и потому пребывающему от нее в состоянии непрерывного восторга, современная русская живопись представлялась чем-то глубоко отсталым. На самом деле не только в литературе — в отечественной станковой живописи первой половины XIX века свершается тектонический сдвиг, захватывающий все существующие в ней локальные системы, включая академическую, достигшую расцвета: смена вектора художественного процесса. В таинственной глубине художественного процесса готовится рождение новой жанровой сверхсистемы, ориентированной на жизнь русского общества в его историческом бытии.

Насколько это улавливает художественная критика — тема особая, достойная глубокого исследования. Поражает прозорливость молодого И. Н. Крамского: он ощутил подземные толчки и назвал Александра Иванова «переходным художником». Переходным — от чего к чему? В сущности, будущий главный теоретик русского реализма включает тем самым академическую живопись в процесс важнейшей переориентации отечественного искусства на новое направление. В дальнейшем именно творчество Александра Иванова станет для Крамского основанием для теории пластического концепирования как определения сути искусства.

А ведь до сей поры взаимоотношения русской академической и «прогрессивной» живописи определяются как антагонистические. На самом деле академическая живопись развивалась в том же направлении, что и внеакадемическое — новое искусство. Поворот к реальной жизни общества произошел на том уровне художественного процесса, на котором объединены все виды искусства.

Жанровый анализ позволяет увидеть важные приметы зарождения новой живописи: формирование той программы, которую ей надлежит осуществить в течение нескольких десятилетий. В творчестве мастеров, которым не пришлось преодолевать официальную выправку школы, не только рождаются и проходят апробацию у зрителя протоформы *бытовой* и *социально-бытовой* картины, но и намечены главные очертания новой системы

жанров. Мастера «натуральной школы» разрабатывают «социальный тип личности» и кладут начало типизации как одного из важных принципов реализма. А. Г. Венецианов и П. А. Федотов формируют новый *предмет изображения* живописи, расширяя ее социальный охват, и закладывают основы принципиально новой *пространственно-временной* парадигмы.

А. Г. Венецианов, опережая литературу — и в чем-то самого А. С. Пушкина — вводит в отечественную живопись главный *социальный слой* земледельческой страны — крестьянство и распахивает перед глазами зрителя жизненное пространство «сеятеля и хранителя» — бесконечные русские просторы. Его «картиночки» при воспроизведении на большом экране потрясают своей эпической мощью. Образ Матери-родной земли, в полную мощь в них прозвучавший, уходит корнями в доисторическое мировидение русского этноса и открывает еще один исток жанра национального пейзажа.

П. А. Федотов вводит в свое дидактическое искусство *средние слои общества* — горожан и низшее офицерство — с их *личным жизненным пространством* — «говорящим» интерьером. Его герой — человек «временный», как сказал зоркий недоброжелатель художника: типичная личность, сформированная временем — современной социальной средой. Так формируется в русской живописи социальный аспект времени, формирующего общество и личность определенного типа.

Бесспорно, без мастеров «натуральной школы», без Венецианова и Федотова не было бы Перова. Но Репина, Сурикова, Васнецова, Серова не было бы без гениального «переходного» художника Александра Иванова, без Брюллова и Бруни. Русский реализм мог остаться в тесных рамках малой формы, стать чем-то вроде живописи бидермайера.

Александр Иванов, Карл Брюллов, Федор Бруни, мастерски владеющие кистью, разрабатывают ту большую форму, которую Ге позднее назовет живой, а Крамской — художественным (пластическим) концептированием.

Эти мастера высокого искусства увидели мир в масштабах планетарных: как историю восхождения человечества через страдания, потрясения и катаклизмы на вершину Духа — ко Христу. Но русское общество, на пороге шестидесятых сосредоточенное на остро актуальных проблемах современной России, восприняло их исторические картины только в контексте академической живописи.

Реалисты откроют для себя Александра Иванова позже, и это окажет на них и последующие поколения русских художников огромное влияние. И. Н. Крамской у картины Александра Иванова первым задумается над самой сутью творчества гениального художника, чтобы в итоге разработать теорию «пластического концептирования». «Большая картина» шагнет далеко за порог академии на берег Невы, и не один В. И. Суриков будет часами просиживать перед грандиозным «Явлением Мессии».

Жанровый анализ дает возможность увидеть и доказать, что появление реализма в русской живописи было подготовлено в едином потоке художественного процесса.

Если истоки реализма до времени скрыты от внимания русского общества, то само рождение на свет нового искусства было встречено и публикой, и молодой художественной критикой с восторгом: живопись шестидесятых отвечала на осознанную обществом необходимость осмысления острых проблем современности.

Потому обличительный тон творчества Перова принимается обществом и крепнущей на глазах художественной критикой как знамение времени. Жанр-авангард новой живописи — *социально-бытовая картина* Перова — оказывается в фокусе внимания публики и критики. Творчество Шварца принимается намного прохладнее: картина прошлого как ключ к настоящему будет оценена немного позже.

Следующие три десятилетия развитие молодой системы жанров протекает как процесс поочередной «отработки» каждого из основных элементов художественного образа мира. Очередность определяется в значительной мере внешними обстоятельствами. При этом «социальное видение мира» окрашивает все жанры системы.

Воздействие внутренних импульсов — признаков саморазвития живописи — менее заметно, но именно ими можно объяснить те явления, которые современниками и более поздними исследователями воспринимались как парадоксальные. В частности, «возвратный портретоцентризм» 1870-х годов.

В творчестве И. Н. Крамского, Н. Н. Ге, молодого И. Е. Репина семидесятые годы отмечены новым взлетом портретной живописи. Сам В. Г. Перов, мастер социально-бытовой картины, создает несколько признанных шедевров в галерее портретов: А. Н. Островский, В. И. Даль, Ф. М. Достоевский, И. С. Камынин, И. С. Тургенев.

Влияние портрета ощущается в исторической живописи. Главные образы таких картин, как «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» и «А. С. Пушкин в селе Михайловском» (1875) Н. Н. Ге, «Царевна Софья» И. Е. Репина (1879, ГТГ) — это исторические портреты. Сюжет и обстановка в этих картинах подчинены задаче углубления центрального образа. В картине «Суд Пугачева» В. Г. Перова социальный конфликт вообще представлен как противостояние двух сильных личностей. «Ратник XVII в.» (1879) И. Е. Репина, «Венецианский дож» (1871) В. Д. Polenova, «Боярин» (1876) П. П. Чистякова — исторические портреты-типы в чистоте жанровой формы.

Чрезмерное увлечение «типом», в свое время захватившее русскую живопись, акцентировало социальную роль личности и нивелировало «внутреннего человека», что могло привести к обеднению образа. Но глубина и духовное богатство, умение проникать в душевные глубины личности, накопленные отечественной живописью в «век портрета», придали образу человека в русской живописи своего рода упругость, способность к самосохранению, и десятилетие 1870-х гг. было озаменовано вроде бы «ретроградным» расцветом портретной живописи. Не отрицая внешних

обстоятельств, сыгравших свою роль, можно увидеть в нем проявления закономерностей саморазвития художественного образа, на основе которого развивается жанровая система.

Трагическая ситуация «темных» 1880-х гг. выдвигает на первый план историческую картину как «ключ к современности». Историческая живопись этого периода, сосредоточенная на трагических страницах отечественной истории, несомненно, отвечает настроению общества после убийства Александра II — царя-Освободителя и казни первомагтовцев на Семеновском плацу в Петербурге. Исторические параллели напрашивались сами собой.

Репин благоразумно воздерживается от публичного представления своих малоформатных картин на современную тему. А ведь его «Отказ от исповеди» (1879–1885), «Арест пропагандиста» (1880, переработана в 1892) и др. — не что иное как предвестники будущих историко-революционных жанров. Решение выставить полотно «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» в 1885 г. обернулось для художника немалыми неприятностями.

Непростой была судьба ранних произведений В. И. Сурикова. Тем не менее, именно восьмидесятые ознаменованы его лучшими картинами, на которых зрителю предстали драматические страницы истории страны: «Утро стрелецкой казни» — 1881, «Меншиков в Березове» — 1884, «Боярыня Морозова» — 1887.

1880–1890-е гг. — время расцвета евангельской картины, которая развивается внутри реалистической системы в группе исторических жанров в ее самых трагических вариантах в творчестве Н. Н. Ге, В. Д. Поленова, В. В. Верещагина и других русских художников, порой очень далеких от церковной живописи.

Центром жанровой системы и в эти годы остается социально-бытовая картина, постепенно обретающая большую форму. По-особому образ современной России дополняет В. В. Верещагин с его антивоенными батальными полотнами.

В последние десятилетия XIX в. своим чередом созревают образы национальной культуры и родной природы, достраивающие реалистический живописный образ мира.

Культура России в реалистической живописи представлена в фольклорном жанре В. М. Васнецова. Позднее в картинах В. А. Серова и московских младореалистов А. П. Рябушкина, С. В. Иванова и других перед глазами зрителя прошлое предстает в нарядном обличье достоверных костюмов, своеобразной архитектуры, красочного убранства интерьера.

Все более заметное место в жанровой системе реалистической живописи в последние десятилетия XIX в. занимает образ русской природы, который еще со времен картин «Грачи прилетели» А. К. Саврасова и «Оттепель» А. Ф. Васильева обрел новый статус и от десятилетия к десятилетию наращивал жанровое разнообразие в творчестве В. Д. Поленова, И. И. Куинджи, И. И. Левитана и других русских художников. Аполлинарий Васнецов разрабатывает новый жанр — исторический архитектурный пейзаж.

К концу XIX века в художественном образе мира, создаваемом реалистической системой жанров, представлены все пять основных перво-образов: социально-бытовая и социально-историческая, бытовая и историко-бытовая картины, портрет и пейзаж, дополненные историческим портретом и историческим пейзажем, складываются в социоцентрическую диахронную структуру. Несколько особняком стоит крепко связанная с реализмом антивоенная батальная живопись Верещагина. Реже на выставках встречаются натюрморт и интерьер как особые жанры, но они занимают немаловажное место в составе сюжетной картины³.

Так реалистический художественный образ мира обретает полноту в гармоничной *социоцентрической диахронной* системе жанров.

Определяется главный *предмет изображения* — жизнь русского общества в ее историческом развитии. Основные *функции* — анализ и оценка («приговор») жизни общества с целью ее преобразования во имя социальной справедливости. *Способ преобразования* реальности в художественный образ — предметная выразительная *мыслепоорождающая форма*, обладающая познавательным и прогностическим потенциалом. Таковы определяющие параметры системы жанров, разработанной новым творческим методом.

Если представить русскую станковую живопись середины XIX — начала XX вв. как нечто целое — жанровую сверхсистему, реалистическая жанровая система займет в ней центральное место. «Социальное видение мира» окрашивает — пусть в разной степени — все художественные образы, создаваемые сосуществующими с реализмом системами — в том числе академической, символической, импрессионистической живописью. Так же как творчество мастеров «Мира искусства», позиционирующих себя как оппоненты реализма.

Исследование русской живописи этого периода как целостной *социоцентрической сверхсистемы жанров* может привести к новым и неожиданным открытиям в будущем. Но и сегодня оно дает возможность объяснить природу таких вроде бы парадоксальных явлений, как необычайный расцвет пейзажной живописи и «пейзажное видение мира» на рубеже веков, когда социальная ситуация в России вовсе, казалось бы, не располагала к любованию красотами природы.

Реалистический пейзаж, укорененный в творчестве Венецианова, вырабатывает к концу века особый художественный образ природы — *национальный пейзаж* (С. В. Кривонденченков). В то же время природа оказывается «на очереди» и в сверхсистеме русской станковой живописи: после *гомо- (антропо-)* и *социоцентрической* сверхсистем можно было ожидать рождения *геоцентрической (пейзажной)* или *культуроцентрической* (в широком смысле слова — *культура как цивилизация*) жанровой сверхсистемы.

³ В. В. Стасов справедливо утверждал, что реализму не чужд ни один из живописных жанров.

На рубеже веков возникает «резонансное взаимодействие» реалистической жанровой системы, сверхсистемы русской станковой живописи и отечественного изобразительного искусства в целом, усилившее образ природы. На новом этапе развития образа мира он готов был претендовать на центральное место.

Второй претендент на это место — образ цивилизации, рукотворной «второй» природы. Это направление ярко обозначилось в творческой деятельности мастеров «Мира искусства» с их культом культуры прошлого.

Создалась, судя по всему, ситуация, в которой решающую роль могли сыграть импульсы внешней для системы среды — социальная ситуация.

Как признавал впоследствии А. Н. Бенуа, мирискусники были ближе к реализму, нежели им самим казалось и хотелось. Пассеизм мастеров «Мира искусства» в живописи нередко давал заметный крен в реализм. Их творчество — и это было неизбежно — окрашено социальным — критическим восприятием современной им жизни России. Не менее внешний характер носил и их «апатриотизм». И именно они как истинные патриоты презентовали Европе русскую культуру. Даже в изгнании.

Объединение «Мир искусства» заняло особое место в культуре России и Европы, создав свой неповторимый художественный образ мира как изящный портал в XX в. Но это оказался вход в жестокое столетие войн, революций, экологического кризиса и глобальной научно-технической революции, в перспективе которой окажется принципиально новый — цифровой этап цивилизации с его нейросетями и техногенным искусством, база для которого была уже подготовлена. Этот слом цивилизационного процесса, как оказалось, имел глобальный характер, а потому оказал на художественный процесс самое мощное воздействие, в результате коего и явилось миру техногенное искусство.

Европа откликнулась в 1917 г. на зов будущего «Фонтаном» Марселя Дюшана, но настоящим его провозвестником оказался Русский авангард. Мастера Русского авангарда открывают новые горизонты искусства с тем же энтузиазмом, с каким разрушает старый и строит новый мир русская революция.

Казалось бы, революционной власти должно было импонировать революционное искусство, но ни власть, ни широкие массы трудящихся не были готовы к восприятию исканий Казимира Малевича и Василия Кандинского, аналитического искусства Павла Филонова.

Советская власть прагматично отказала в поддержке самому революционному направлению искусства. Послереволюционной России, борющейся с голодом и безграмотностью, недоступный пониманию народных масс авангард был не нужен. Распахнув вход в музеи и театры, открыв тысячи дворцов и домов культуры для самодеятельности детей и взрослых, обеспечив народу бесплатный доступ к отечественной и мировой культуре и бесплатному образованию, власть припрятала до лучших времен искусство предреволюционного периода — символизм, импрессионизм, «Мир искусства» и авангард, приложив немалые усилия для пропаганды идейно

созвучного ей русского реализма и формирования одной из его разновидностей — реализма социалистического. И это — что сегодня очевидно — было одним из самых логичных ее решений, как бы ни раздражало оно элитарные высокообразованные слои русского общества.

Актуальным для советской власти агитационным целям отвечало, по определению В. И. Ленина, кино — «важнейшее из искусств», обладающее способностью многоканального воздействия на массовую аудиторию.

В течение XX в. техника постепенно проникает в разные виды художественного творчества, создает новые жанры и виды искусства, овладевая все более мощными и далеко не всегда безобидными средствами воздействия на массовое сознание.

Традиционные искусства постепенно и не без борьбы *легитимно* — закономерно переходят на поля художественного процесса. Следует признать, что благодаря политике советской власти в СССР этот процесс был замедлен. Театр и классическая музыка, литература и живопись получают серьезную поддержку — при том, что подвергаются идеологической обработке, на определенных этапах весьма интенсивной, хотя далеко не всегда успешной. Актуальное искусство, активно развивающееся на западе, прорывается в СССР как андеграунд со всеми присущими оному отклонениями.

На почве реализма с его живой формой, обладающей мощным аналитическим потенциалом, при активном участии советской власти формируется *социалистический реализм* как опорный творческий метод ангажированного искусства. Его отличие от классического реализма заключается в *предзаданности* содержания и *предопределенности* формы и функций: основной задачей художника признано *воплощение* идеологически выдержанного смысла в форме, *доступной* для восприятия. Главная задача — иллюстрирование и внедрение в массовое сознание постулатов, изложенных в «Истории ВКПб».

Анализ социальной реальности и прогностический потенциал искусства в такой ситуации оказались как минимум излишними, и повышенный интерес к форме (формализм) был признан одним из главных грехов советского художника.

Несправедливо было бы не признать, что многие художники-соцреалисты, чье творчество совсем недавно представлялось нам наивно оптимистичным и даже фальшивым, искренне служили идее социальной справедливости, потому что верили в скорое осуществление мечты о коммунизме как обществе социальной справедливости. Не было в искусстве соцреализма античеловеческих идей и образов. Не было культа человеческой плоти. В мозаиках новенького метро, на киноэкранах, в песнях и бодрых маршах предвоенного искусства представлен добрый и светлый мир здоровых, красивых гармонично развитых людей — творцов и созидателей. Очнувшись от морока девяностых, мы сегодня ностальгически воспринимаем образ, совсем недавно нас раздражавший.

Следует отметить, что фактический запрет импрессионизма и символизма, творчества художников «Мира искусства» и особенно — Русского авангарда,

надежно спрятанных в запасниках музеев, на несколько десятилетий замедлил художественный процесс, но отнюдь не изменил его направления и логики. Так или иначе, техногенное искусство с его ориентацией на массовое сознание сегодня ускоряет темпы своего развития и, несомненно, — нравится нам это или нет — займет свое место в центре нового художественного образа мира. В зависимости от внешней ситуации в нем могут возникнуть те или иные флуктуации, но оно даст — и уже дает — зрелые плоды на почве разных культур, поскольку имеет глобальный характер. Остановить или разрушить его ход может только глобальный катаклизм.

Однако не следует забывать, что в многоструйном потоке художественного процесса веками бережно сохраняются ценности прошлого. Так и высокий реализм оставался весь XX и остается в XXI вв. живым творческим методом не только в работе мастеров старшего поколения. Главное — со всем своим мощным аналитическим и прогностическим потенциалом он вошел в тот золотой фонд, в котором истинный художник отыскивает все нужное для своего — *индивидуального творческого метода* — «личной поэтики» (Б. М. Неменский). Сберегая старый и впитывая новый опыт, истинное искусство — как во все времена — остается судьей и пророком своей эпохи.

Исследование русской реалистической живописи XIX — начала XX вв. методом *системного жанрового анализа* достаточно убедительно подтверждает как эффективность самого метода, так и надежность примененного в процессе работы инструментария, что позволяет ввести в научный оборот дефиниции основных использованных понятий.

Жанровая хронотипология основана на определении *жанра* как типа художественного образа — *идеальной составляющей* произведения искусства. Материальная основа артефакта есть носитель художественного образа и основание видовой типологии искусства.

Поскольку художественное произведение есть единственная реалья искусства, его особенности положены в основу всех уровней создаваемой жанровой модели.

Произведение искусства есть продукт творчества (*творческого акта*) художественно одаренной личности. Способностью создания художественного произведения одарен *только* человек, при этом в творческом процессе активно участвуют все сферы его высшей нервной деятельности — *сознание, досознание, подсознание и сверхсознание* (по модели П. В. Симонова).

Художественный образ произведения состоит из необходимого и достаточного числа образов-элементов: (1) человек; (2) социум; (3) культура (цивилизация, рукотворная природа); (4) природа нерукотворная; (5) свойственная человеку и внеположная ему идеальная (духовная. ноуменальная) реальность, которую человечество в разное время почитало Богом, Абсолютом, Духовным космосом, Духом, Всемирным разумом, ноосферой.

В художественном образе произведения, жанра, жанровой системы любого уровня сложности образы-элементы связаны между собой особой *структурой* — субординационной или координационной системой связей.

Существуют *моноструктурные* и *полиструктурные* жанры.

Моноструктурные жанры — пейзажи, портреты, натюрморты — в основе своей имеют определяющий художественный образ, но могут включать и другие, подчиненные главному по принципу субординации.

Полиструктурные жанры состоят из нескольких составляющих образов, ни один из которых не является приоритетным. Определяющая образа в данном случае — особая структура его элементов. Таковы сюжетные картины в огромном разнообразии типов.

Реже встречаются бинарные структуры, для которых характерна паритетная связь образов, например, романтический портрет в интерьере.

Жанры различаются по содержанию, форме и функциям.

Так, парадный и камерный портреты одного человека разнятся и предметом изображения (различные социальные роли личности), и функциями. В соответствии с этим разнятся и форма воплощения образа.

Один и тот же жанр в разных системах получает особые оттенки в содержании, функциях и форме. Яркий пример — классицистические и реалистические парадные.

Значимое доказательство рождения жанра — закрепившееся в околонуучной среде, в том числе в художественной критике, обозначающее его словопонятие. Если оно своевременно научно не определено и не получило статуса термина, оно способно внести путаницу не только в искусствоведение и художественную критику, но, что не менее опасно, в обыденное общение в сфере искусства. Таковы категориальные понятия *жанр*, *стиль*, *соцреализм* и др.

Поскольку художественный образ произведения есть *динамическая* целостность, очевидна необходимость введения в жанровую типологию фактора времени для определения жанра и жанровых ассоциаций всех уровней как динамических (развивающихся) целостностей.

Жанровая хронотипология предлагает алгоритм для исследования динамики художественного образа на всех уровнях обобщения, также на основе художественного акта — процесса создания произведения искусства: от *образа-замысла* к *авторскому художественному образу*, закодированному в произведении⁴. Это значит, что в исследовании жанра или жанровой системы следует учитывать латентные периоды развития.

Развитие художественного образа продолжается в процессе индивидуального и коллективного *со-творческого восприятия*, когда создается бесконечное число новых, каждый раз особых и неповторимых художественных образов — как отдельного произведения и творчества художника, так и каждого жанра с его особым типом художественного образа. А также жанровой системы и сверхсистемы любого уровня вплоть до глобального⁵.

⁴ Каждый художник, как показывают исследования, создает не отдельные произведения, а целостный неповторимый художественный образ мира, и монографическое исследование творчества мастера методом жанрового анализа раскрывает его с новой и порой неожиданной стороны.

⁵ Методика жанрового анализа изложена в учебном пособии: Жанровая

Книги отзывов зрителей на монографических или тематических выставках, проанализированные в хронологическом порядке, могут дать замечательный материал для понимания исторического развития художественного образа от поколения к поколению. И, возможно, приоткроют еще не одно окно в великую тайну искусства.

Жанровая хронотипология позволяет увидеть тонкие механизмы зарождения и функционирования художественного образа как особого инструмента не только самопознания человека, но познания-освоения человечеством того мира, в котором оно существует на планете Земля.

Искусство не сопровождает человека и человечество по жизни — оно его ведет, раскрывая те тайны бытия, в которые не может проникнуть ни один самый тонкий аналитический инструмент. Ибо искусство в целом — это таинственный продукт коллективного разума, о котором мы пока знаем слишком мало, но о котором свидетельствуют, среди иных проявлений, и те внутренние закономерности художественного процесса, возможность прикоснуться к которым дает жанровый анализ живописи.

Все сказанное выше позволяет утверждать, что жанровая хронотипология является работающей моделью, тем более что она оснащена необходимым инструментарием. Обладает ли она прогностическим потенциалом? С полной уверенностью утверждать это можно будет в будущем, когда и если после осуществления программы техногенного искусства сформируется *геоцентрический художественный образ мира, сердцем которого станет природа*. И художественный образ мира обретет полноту. Что будет после? Бог весть ...

Системно-исторический жанровый анализ позволяет увидеть лишь некоторые внутренние закономерности художественного процесса. Для того, чтобы изучить их более полно, понадобятся новые модели и новые теории. Природа выявленных закономерностей пока во многом остается за пределами компетенции искусствоведения, а ею так или иначе теории искусства тоже придется заниматься.

Жанровая хронотипология апробирована на материале русской станковой живописи Нового времени. В какой мере она применима (приспосаблиема) для исследования других — традиционных и новых — техногенных видов искусства — покажет время. Да, в разных видах искусства жанровый процесс протекает по-разному. Разнятся параметры видовых художественных образов. Но в любом случае *типология* искусства строится на основе *типа художественного образа*. Неопровержимо: художественный образ в его самых разных формах — это главное отличие неискусства от искусства, его «универсальный геном». И если, как утверждают, некоторые продукты творчества человека не отличаются по качеству от созданных нейросетью, дело скорее в качестве первых, нежели в совершенстве вторых.

хронотипология. Теоретические основы и методика жанрового анализа. — Санкт-Петербург: Лань — Планета музыки, 2020.

Нерешенные проблемы и вопросы, не нашедшие ответа, можно продолжить. Это нормально: любое исследование, отвечая на одни вопросы, тут же ставит новые. Те, ответы на которые, возможно, найдут будущие поколения ученых.

В реальности и мир, в котором мы живем, и искусство — как его преобразованный двойник — целостны и неопишимо сложны. Мы во имя познания делим их на кусочки, сомасштабные человеческому разуму. Режем ленту Мёбиуса и получаем привычные две поверхности вместо непостижимой единой. И уже на них отыскиваем и пытаемся обозначить словом доступные нашему пониманию фрагменты.

По сути, все вышеизложенное вытекает из определения одного понятия *жанр* и представляет собой доказательства правомерности присвоения ему ответственного статуса — *термин*.

Подтверждая тем самым, что Его Величество Термин есть инструмент науки об искусстве. Не менее значимый, нежели Его Величество Факт.

Литература

1. *Александрова, О. В.* Купеческий портрет как жанр русской живописи: автореф. дис.... канд. искусствovedения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2007. — 28 с.
2. *Афасижев, М. Н.* Искусство как предмет комплексного исследования // Методологические проблемы системного исследования. — Москва: Знание, 1983.
3. *Верецагина, А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. — Москва: Искусство, 1990.
4. *Верецагина, А. Г.* Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. — Ленинград: Искусство, 1973. — 130 с.
5. *Горанов, К.* Художественный образ и его историческая жизнь. — Москва: Искусство, 1970.
6. *Грецкая, Е. Е.* Русский живописный исторический пейзаж: истоки, становление и расцвет жанра: автореф. дис.... канд. искусствovedения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2004. — 22 с.
7. *Каган, М. С. В. Г. Белинский о соотношении видов и жанров искусства // Вопросы литературы. — 1961. — № 5.*
8. *Каган, М. С.* Морфология искусства. — Ленинград: Искусство, 1972.
9. *Каган, М. С.* Системный подход к комплексному изучению искусства // Методологические вопросы современного искусствознания. Вып. 3. — Ленинград, 1980.
10. *Кривонденченков, С. В.* Пейзаж в русской живописи XVIII–XX веков: комплексное исследование: автореф. дис.... доктора искусствovedения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2018. — 54 с.
11. *Михайлова, А. А.* Художественный образ и проблема условности в искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствovedения / Акад. обществ. наук. — Москва: [б. и.], 1965. — 19 с.
12. *Михайлова, А. А.* Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание-76. Вып. 1. — Москва: Советский художник. — С. 222–257.

13. *Попова, Н. Н.* Городской пейзаж в русской живописи второй половины XIX века: автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Ленинград, 1988. — 24 с.
14. *Пушкарева, Е. Л.* Русская портретная икона: автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 1998. — 25 с.
15. *Симонов, В. В.* Созидающий мозг. Нейробиологические основы творчества. — Москва: Наука, 1993.
16. *Симонов, П. В.* Мотивированный мозг. Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии. — Москва: Наука, 1987.
17. *Симонов, П. В.* Темперамент. Характер. Личность / П. В. Симонов, П. М. Ершов. — Москва: Наука, 1984.
18. *Яковлева, Н. А.* Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04. — Ленинград, 1973. — 260 с.
19. *Яковлева, Н. А.* Реализм в русской живописи: опыт жанровой хронотипологии. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021.
20. *Яковлева, Н. А.* Русская историческая живопись. — Москва: Белый город, 2005.
21. *Яковлева, Н. А.* Система жанров русской реалистической живописи XIX века: автореф. дис.... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Ленинград, 1989. — 50 с.

СМЫСЛОВЕДИЕНИЕ ЗНАКОВОСТИ ЦВЕТА СРЯД И УБОРОВ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

В статье рассматривается многовековая исконь использования цвета в русской народной одежде — в срядах, уборах и справах семейных статусов мужского и женского пола. Раскрывается цветознаковое различие в срядах баб и уборов женщин; показывается единство цвета в справах мужа и его бабы-матери на основе знаковой матрицы культуры.

Выявляется характер и смысловедение смены цветознаковости у молодых и пожилых баб по Закону русского духа. Обращается внимание на корневые отличия и единство цветознаковости по родокультурным образованиям восточных славян: цветознаковость у женщин повсеместно идентична, у баб она имеет глубинное отличие.

Ключевые слова: баба, девица, женщина, сряда, одежда, русская народная культура, статус, цветознаковость

Pavel I. Kutenkov
Saint Petersburg, Russia
Herald of Sign Studies

MEANING OF THE SIGN OF THE COLOR OF THE RANKS AND DRESSES OF THE EASTERN SLAVS

The article examines the centuries-old origins of the use of color in Russian folk clothes — in the ranks, dresses and references of male and female family statuses. The color-sign difference in the ranks of women and women and girls is revealed; shows the unity of color in the right and the ranks of the husband and his mother-woman on the basis of the iconic matrix of culture.

The character and meaning of the change in color sign in young and elderly women according to the Law of the Russian Spirit is revealed. Attention is drawn to the root differences and unity of color sign in the rhodocultural formations of the Eastern Slavs: color sign in women is everywhere identical, in women it has a deep difference.

Keywords: woman, girl, woman, Russian folk culture, order, status, color sign

В отечественной научной литературе не много трудов по цветознаковости русской народной культуры [1; 5; 19; 21]. Такое положение создано сложным историческим развитием России в XX и XXI вв., наложившим жёсткий отпечаток на исследования корневых основ народного творчества.

Ввиду этого вопросы цветознаковости и цветовосприятия государствообразующим народом России слабо представлены в предметах подготовки живописцев, культурологов, народоведов и других. Вследствие чего при разработке знаковости какого-либо произведения живописи и зодчества, одежды и технических решений по взаимодействию человека и машины, возникают сложности выбора действенных расцветок.

Базовая часть статьи основана на собственных полевых материалах изучения культуры восточных славян, другая — на общедоступных научных источниках. Вещной областью исследования послужили преимущественно девичьи и бабьи сряды¹, женские уборы² и мужские sprawy.

Цветознаковость вещей сряд и уборов лиц женского пола в русской народной культуре определяется тремя ключевыми условиями, одновременно выступающих средствами, методами знакового исследования культуры.

1. Условия проявления цветознаковости

Первое условие — различение людей в родовых культурах и других родокультурных образованиях по семейным и общинным статусам, с подразделением на возраста. В какой-либо крестьянской или однодворческой родовой культуре можно вычленил десятки таких статусов. Общий перечень всех статусов восточных славян находим в недавно вышедших трудах [18; 20], а также в толковых словарях русского языка — В. И. Даля, Словаре русских народных говоров. В основу деления статусов положено знание о представлении естественного и духовного человека, его отношения к семейному продолжению рода, душе-азме (истинной душе) и Богу. Статусы, проявленные личностными качествами человека, жизненными устремлениями и его достижениями, служат средством раскрытия смысловедения цветознаков русской народной культуры.

Подразделение статусов на возраста, обозначение их цветознаками, во взаимосвязи существующих условий, рассмотрено в современных трудах [6]–[8]. Цвет в них выявляется в виде самобытных цветознаковых текстов. Частные случаи означивания семейных статусов знаками цвета ныне представлены во многих работах [3; 4; 6; 7; 22 и др.].

¹ Сряда: 1. Всё заготовленное девице для замужества: собственно сряда, полотенца, столешники, холсты, подарки родичам мужа, нательная одежда жениху, постель. 2. Одежда, включая головной убор, поясной убор, обувь, украшения, — надеваемая девицей и молодой бабой в праздник, печаль и будни и имеющая знаковую целостность, выражающую все смыслы бытия человека. 3. Сряда единичная: какая-либо одна смена из совокупности многих десятков вещей. Например, годовая сряда первого дня молодой бабы первого возраста.

² Убор: 1. Вещи сряды: головной убор, поясной убор, обувь, украшения. 2. Одевание пожилых баб и всех женщин, находящихся в состоянии временного или постоянного воспрещения зачатия или утративших естественную детородность.

Вторым условием выступает духовное состояние члена семьи. Оно обязательно учитывает статус или же является его основой. Общее содержание этого условия, по отношению к выше рассмотренному, несколько сложнее. Необходимо иметь представление о знаковой матрице культуры (ЗМК) и Законе русского духа (ЗРД) [9]. ЗМК объединяет в целостность все три ключевых условия. Например, молодая баба, печальница Чернавской крестьянской родовой культуры (КРК) Рязанской земли, при погружении в большую иносветную печаль, проходит свыше 120 разноуровневых перемен духовного состояния, в продолжении 3 лет. Причём, каждая перемена состояния печальницы означает свою занавеску/передник со своим линейным знаком (узлом) и своей цветознаковостью [17, с. 141–171]. Обнаруживается цветознаковый текст иносветной печали в занавесках, последовательно включающий: белый; чёрно-белый; сине-белый; бело-серый; красно-коричневый цвета, и завершающийся переходом на красные одежды повседневности [17, рис.: А009-А138]. В Сядемской КРК Тамбовской земли это же явление имеет следующий цветознаковый текст запонов: белый; седой; чёрно — красный; синий; жёлтый на чёрном поле; кубовый (красные цветы на чёрно-синем поле); коричневый, и переход на красные одежды по её завершению [8, с. 78–80; рис. 108–123].

В постовом печальном состоянии (четыре известных поста в год) молодая баба обычно не столь часто меняет своё состояние, в отличие от вышеуказанных. Здесь основная цветознаковость передника и всего её убора остаётся неизменной.

Целый ряд духовных статусов порождается погружением во временное или постоянное какое-либо глубокое духовное состояние, сопровождаемое пороговыми переходами.

Третьим условием выступает сила календарного или семейного времени, или их одновременное воздействие. Народная культура воспринимает любое время действующей силой, изменяющейся в своём длении. Она различает большое число разноприродных времён [10, с. 90–92]. Календарное время по силе воздействия на пространство и человека делится на шесть уровней, шесть качественных оценок силы праздничности: годовой праздник, праздник, малый праздник, воскресенье, повседневность, будничность. Будничность — самое спокойное, это ровно текущее, ровно воздействующее время. Силы времён семейных праздников укладываются в такие же качественные оценки, что и календарное.

В целом, каждая сила календарного и семейного времени, для каждого статуса и возраста, и состояния имеет свою цветознаковость и другие знаковые показатели. Среди них ключевыми считаются линейные начертания, цвет, вещный состав сряды, справы и убора, и образуемые ими тексты.

Цветознаковость каждого статуса создаёт свой самобытный текст. Примечательно, знак цвета более устойчив, более продолжителен в своём длении, чем линейный знак, иначе говоря — он меняется значительно реже, чем линейное начертание.

2. Внутренние взаимоотношения условий проявления цвето-знаковости

Выделенные условия изучения цветознаковости между собой связаны устойчивыми соотношениями. Статусы и возраста, такие как отец и мать, баба и муж, непосредственно определяющие суть продолжения Жизни в семье и общине, здесь занимают место первоначала.

Взглянем на общее время жизни человека, людины. Очевидно, оно порождается с появлением человека на божий свет и непосредственно связано с его душой и телесностью. Каким цветом это время означает в повседневности? Существование общего времени жизни человека в бытие повседневности проявляется знаковостью цвета только через означивание семейных статусов и возрастов. Оно наглядно обнаруживается и замечательно представляется через знаковость нательной одежды (рубахи): младенец принимается повитухой в *белую* намитку; возрастая, девочка до 11–12 лет носит *белые* рубахи; у созревшей девки-полугодья *белая* рубаха чуть окрашивается яркими цветами, не бросаясь в глаза; у девки-невесты (второй девичий возраст) рубаха насыщается узорами красного (в некоторых культурах — чёрного³) цвета и узорным многоцветьем; у молодух и молодых баб рубахи до предела насыщены красными яркими цветами; у пожилых баб красный (чёрный) цвет уходит из уборов, преобладающим вновь становится *белый* цвет; старая старуха носит одеяния *белого* цвета, как девочка. Обратим внимание, в 14–15 лет, девка-полугодье, по обычаю свободы определения своей судьбы, отказавшись от замужества, дав обет безбрачия, уходит в девки-чернавки. И тогда эта женщина всю оставшуюся жизнь ходит в *белых* одеяниях, без украс его каким-либо соцветием, она не надевает нашейные, нагрудные, наручные, ушные и головные украшения. Исключив из общего времени жизни женского начала родославные статусы, включая девку-невесту, мы обнаруживаем во всех иных её статусах, от рождения до перехода на тот свет, один ключевой цветознак — *белый*.

Во времена годового праздника девки-невесты, молодые бабы родославного состояния убираются в самые яркие многоцветные сряды, чаще всего с преобладанием узорочья красного и золотистого цвета; в уборах пожилых баб, особенно второго — четвёртого возрастов, предельно исключают красный цвет. Женщины и бабы в женских состояниях — молодые вековые девки, молодые девки чернавки, роженицы⁴, войнихи, старые старухи — будут в одеяниях белого цвета. Для них сила времени праздника воспринимается общим потоком, не влияющим на состояние жизнетворящего естества. Отметим поразительное наблюдение: все женщины и статусы женского состояния в праздничное время означиваются одеждами и вещами только белого цвета, без украс и украшений.

³ Ниже поясним это замечание

⁴ До года роженица не появляется на людях

Что такое белый цвет в одеждах и уборах женского начала? С позиции собственно науки, научно-естественных методов познания, известно, что белый цвет разлагается на семь ярких цветов радуги. Этот цвет в уборах девки-невесты и молодых баб разворачивается и играет ярким многоцветьем. Здесь народная культура показывает высокую значимость содержания белого цвета.

3. Родокультурные возможности проявления частного и общего посредством цветознаковости

Показанные выше знаковые методы изучения цветознаковости решают устанавливать не только частные, но и общие закономерности, присущие родокультурным образованиям восточных славян.

В целом ряде родовых культур великорусов и малорусов одежды, например, рубахи и передники девок-невест, молодых и молодых баб, а также иные вещи украшаются не красным, а чёрным узорочьем. Чёрное узорочье занимает те же места в рубахе и переднике, и иных вещах, что и красное в других родовых культурах. При этом, оно имеет тот же знаковый характер раскрытия творящей жизнеродности, праздничности, что в культурах с красным цветом (рис. 1а, б).



б



а

Рис. 1а. Чёрноузорная годовая рубаха (стан) молодой бабы

Рис. 1б. Белая иносветная печальная рубаха молодой бабы. Сер. 20 в. Глухово-Иловская однодворческая родовая культура. Белгородская обл.

Такое явление наблюдаем в широко известной Глухово-Иловской однодворческой родовой культуре Белгородской области, где исконно девичьи и бабьи рубахи, завески/передники вышивались чёрными нитями. Ими же здесь шьются праздничные мужские рубахи. Идентично вышиваются девичьи и бабьи рубахи, завески и мужские рубахи в граничащей с ней Гредякинской однодворческой родовой культуре той же области.

Существуют крестьянские, однодворческие родовые культуры и культурные образования иного уровня, где **одновременно** бытуют одежды и другие вещи только с красным или только с чёрным узорочьем. И что важно, и первые, и вторые наделяются идентичным смыслами, согласно знаковой матрицы культуры и Закона русского духа. Например, Роговатовская крестьянская родовая культура Белгородской области. Здесь характерные украсы рукавов и прямых поликов рубах молодых баб выполняются только красным, или только чёрным цветом, или же смешанным узорочьем — чёрным и красным цветами. И первые, и вторые, и третьи цветознаки воспринимаются идентично — узорами творящей жизнеродности. Подобное нами обнаружено в 2016–2017 годах в Колыбельской КРК Липецкой области. Здесь праздничные рубахи молодых мужей вышивались красным или чёрным цветом. Другие вещи (полотенца, накрючные полотенца, скатерти) здесь имеют схожий порядок означивания статусов творящей жизнеродности.

В целом обнаруживаем, что существуют родовые культуры, где только красный или только чёрный цвет или красные и чёрные узоры означивают идентичные явления, идентичные статусы, согласно знаковой матрицы культуры. Красный цвет выявляется заменителем чёрного цвета, а чёрный заменителем красного.

Ввиду отсутствия повсеместного описания КРК по народностям восточных славян, сложно судить о родокультурных корнях происхождения родовых культур с различным цветом. Можно предполагать, что в какое-то историческое время чёрный цвет стал сдавать свои позиции и заменяться красным. Не исключено и обратное воздействие. Высказанные подходы возможно обосновать только при изучении всего или большого числа родовых культур, коих до 1917 года у восточных славян насчитывалось несколько тысяч [11]. Следовательно, делать какие-либо окончательные выводы ныне недопустимо. Однако следует твёрдо заключить о существовании единых истоков у первых («красные» КРК), вторых («красные и чёрные» КРК) и третьих («чёрные» КРК). Обоснование единства корней находим с помощью цветознаковости.

Покажем, как изменяется ключевая цветознаковость сряд, уборов и одежд на линейке общего времени жизни женского начала: раскрытого женского начала, т. е. статуса баб и, не раскрытого женского начала, когда в жизни отсутствует замужество, и когда пресечено замужество вдовством, а также жена/семья бездетна. Дополним перечень вышеназванных статусов и покажем в них ключевые цветознаки для трёх видов КРК на линейке общего времени жизни женского начала восточных славян, в 19–21 вв. (табл. 1).

Таблица 1. Перечень цветознакового текста сряд, уборов и одежд статусов трёх родовых культур на линейке общего времени жизни женского начала восточных славян. XIX–XXI вв.

Статусы	Цветознаковость ключевых сряд, уборов и одежд статусов на линейке времени общей жизни женского начала родовых культур		
	«Красная» КРК	«Красно-чёрная» КРК	«Чёрная» КРК
Младенец	Белая	Белая	Белая
Девочка	Белая	Белая	Белая
Девка- полугодье	Белая	Белая	Белая
Девка-невеста*	Красная	Красная, чёрная	Чёрная
Невеста на посадe	Белая	Белая	Белая
Молодуха*	Красная	Красная, чёрная	Чёрная
Молодые бабы*	Красная	Красная-чёрная	Чёрная
Свашка*	Красная	Красная-чёрная	Чёрная
Пожилые бабы	Белая	Белая	Белая
Старая старуха / женщина	Белая	Белая	Белая
Вековая девка	Белая	Белая	Белая
Чернавка девка	Белая	Белая	Белая
Вдова	Белая	Белая	Белая
Войниха	Белая	Белая	Белая
Бобылка	Белая	Белая	Белая
Роженица	Белая	Белая	Белая
Мать кормящая	Белая	Белая	Белая
Печальница	Белая	Белая	Белая

*Статусы, творящие жизнеродность

Рассматривая таблицу 1 обнаруживаем во всех трёх видах родовых культур единую закономерность проявления цветознаковости в срядах, уборах и одеждах, присущую лицам, прошедшим путь проявленного женского начала — замужество, становление женой, матерью и бабой⁵. Именно статусы молодухи, жены-бабы творящих жизнеродность и девки-невесты, проявляют ключевую знаковость её цвета в каждом виде КРК: красный — для «красной» КРК, красный и чёрный — для «красной и чёрной» КРК, чёрный — для «чёрного» КРК (табл. 1). Исключая эти статусы раскрытого женского начала из общего перечня семейных статусов,

⁵ Культура строго различает статусы. Замужняя — жена, молодуха. Жена, родившая дитя, становится матерью. Жена неродиха или у которой умирают дети — бобылка. Жена-мать, родившая двух детей, оставшихся живыми — это бабёнка, в просторечии мать-баба.

обнаруживаем, что все иные статусы, во всех трёх видах родовых культур, всегда означаются единым цветом — *белым* (табл. 1).

Таким образом, цветознаковость семейных статусов нераскрытого женского начала, от младенца до старой старухи, означает во всех трёх видах родовых культур, одним и тем же знаком цвета — белым. Стало быть, мы имеем, вкуче с учётом иных общеизвестных знаков родовых культур, непосредственное указание на единый исток происхождения условно выделенных нами трёх видов родовых культур русского народа.

Другим, независимым подтверждением единого корня происхождения этих видов КРК служит цветознаковость духовных статусов молодых баб, пожилых баб, т. е. временно погружаемых в статусы женских состояний [печальница, войниха (муж на войне), роженица, мать кормящая, бобылка (жена-неродиха, так и не ставшая бабой)], вдов — эти статусы принадлежат различным видам родоконов печальной, поминальной и погребальной обрядности, наиболее устойчивых в народной культуре. Они означаются едино — белым цветом рубах и всего убора.

В завершение. Цвет сряд, уборов и одежд бабьих и женских статусов, статусов женских состояний является одним из ключевых знаков, определяющего статусность бабы и женщины. Вытекает общее правило. Все статусы раскрытого женского начала-бабы через замужество и обабливание (детность), означаются цветом творящей жизнеродности — красным, чёрным и смешанным (чёрным и красным). Женские статусы и статусы женских состояний, включая печальниц, у восточных славян означаются едино белым цветом. Белый цвет сряд, уборов и одежд свидетельствует о нахождении любого лица женского пола в состоянии временного или постоянного воспрещения творящей жизнеродности или её отсутствия вследствие утраты.

Статус бабы, матери творящей, обнаруживается стержневым во всей семейной статусности русской народной культуры. Существующие научные источники часто путают статусы женщины и бабы-богини, Богородицы-Лады, что искажает изначальную сущность культуры.

Литература

1. *Бахилина, Н. Б.* История цветообозначений в русском языке. — Москва: Наука, 1975. — 288 с.
2. *Бернштам, Т. А.* Молодёжь в обрядовой жизни русской общины 19 — начала 20 в. — Ленинград: Наука, 1988. — 278 с.
3. *Глебушкин, С. А.* Традиционный русский костюм из собраний С. А. Глебушкина. — Москва, 2008. — 736 с.
4. *Горожанина, С. В.* Русский народный свадебный костюм: из собр. Сергиево-Посад. гос. ист.-худож. музея-заповедника / С. В. Горожанина, Л. М. Зайцева. — Москва: СПГИХМЗ, 2003. — 128 с.
5. *Грановская, Л. М.* Прилагательные, обозначающие цвет, в русском языке 17–20 вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук / АН СССР. Ин-т рус. яз. — Москва, 1964. — 24 с.

6. Жигулёва, В. М. Русская традиционная одежда Тамбовской губернии конца 19 — начала 20 столетия в собрании СПГИХМЗ: каталог. — Москва, 2018. — 480 с.: вкл.
7. Зотова, И. П. Белгородский народный костюм. — Белгород: Истоки, 2005. — 96 с.: ил.
8. Кутенков, П. И. Великорусская народная женская сряда (одежда). Сядемская и Вяземская крестьянские родовые культуры. Сер. 19 — начало 20-го в). Труд. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 2010. — 286 с.; 112 с. цв. сн.
9. Кутенков, П. И. Закон русского духа в обрядах и срядах восточных славян. — Санкт-Петербург: Смольный институт РАО, 2014. — 306 с.
10. Кутенков, П. И. Знаки и время у восточных славян. Сравнительное рассмотрение // Знаковедение 2021. Знаки времени в культуре. — Москва; Санкт-Петербург: ПИ РАО, 2022. — С. 5–93.
11. Кутенков, П. И. Знаковое построение культуры восточных славян // Знаковедение: мат-лы Всерос. кругл. стола в рамках Четв. Междунар. науч.-практ. конф. «Знаки и знаковые системы народной культуры» провед. 5.04.19 в С.-Петербурге. — Санкт-Петербург: Смольный ин-т РАО, 2019. — С. 16–29.
12. Кутенков, П. И. Священные знаки в обрядах и срядах великорусов. Труд. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2014. — 212 с.
13. Кутенков, П. И. Свадьба великорусов. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2015. — 208 с.
14. Кутенков, П. И. Обряды и одежда русского народа. Знаковая письменность. Труд. — Санкт-Петербург: Смольный институт РАО, 2017. — 463 с.
15. Кутенков, П. И. Русская народная одежда Слобожанщины. Знаковая письменность понёвы. — Санкт-Петербург: Смольный институт РАО, 2019. — 232 с.: 46 цв. сн.
16. Кутёнков, П. И. Селения Земетчинского края. 15–21 вв.: справочник. — Петербург; Земетчино, 2021. — 450 с.
17. Кутенков, П. И. Южнорусская народная одежда. Чернавская крестьянская родовая культура. Сер. 19–20 в. Труд. — Санкт-Петербург, 2011. — 288 с.: 208 цв. сн.
18. Мужики и бабы. Мужское и женское в русской традиционной культуре. — Санкт-Петербург: Искусство-СПБ., 2005. — 687 с.
19. Серов, Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. — Санкт-Петербург: Речь, 2004. — 672 с.
20. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 томах / под общ. ред. Н. И. Толстого. — Москва, 1995–2012.
21. Суrowцева, М. А. К истории цветовых значений в древнерусском языке 11–16 вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Москва, 1967.
22. Толкачёва, С. П. Народный костюм Воронежской губернии конца 19 — начала 20 века. — Воронеж, 2007. — 224 с.: цв. ил.

УДК 7.041.2:378.147SPGHPA

Ю. Н. Агафонов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА У СТУДЕНТОВ РЕСТАВРАЦИОННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ АКАДЕМИИ ШТИГЛИЦА

В обновлённой программе у студентов — будущих реставраторов всех направлений появился такой отдельный предмет по рисунку, как зарисовки. Причём вводится эта дисциплина на первом курсе. В содержании этой программы фигурируют зарисовки обнажённой и одетой фигуры человека. Такое нововведение представляется отнюдь не чрезмерным усложнением учебного плана, так как зарисовки обнажённой фигуры в трёх поворотах входят в перечень приёмных испытаний у реставраторов всех пяти специализаций на кафедре живописи и реставрации в художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. И при внесении этого предмета в учебную программу представляется очень полезным для подготовки хороших специалистов в такой крайне важной и непростой области духовной жизни, как реставрация памятников культуры и искусства.

Ключевые слова: зарисовки, обнажённая фигура, программа рисунка, реставрация памятников, кафедра реставрации

Yurij N. Agafonov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Art and Industrial Academy
named after A. L. Stieglitz

SKETCHES AND SKETCHES OF HUMAN FIGURE STUDENTS OF RESTORATION COURSES AT THE STIEGLITZ ACADEMY

In the updated program, students — future restorers of all directions — have such a separate subject in drawing as sketching. This discipline is introduced in the first year of study. The content of this program includes sketches of nude and clothed human figure. This innovation does not seem to be an excessive complication of the study plan, as sketches of the nude figure in three turns are included in the list of admission tests for restorers of all five specializations at the Department of Painting and Restoration at the A. L. Stieglitz Art and Industry Academy. And the introduction of this subject into the curriculum seems to be very useful for the training of good specialists in such an extremely important and difficult area of spiritual life as the restoration of cultural and artistic monuments.

Keywords: sketches, nude figure, drawing program, restoration of monuments, department of restoration.

Является знаковым тот факт, что абитуриенты ещё до поступления в Санкт-Петербургскую художественно-промышленную академию им. А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица) в период подготовки к вступительным экзаменам уделяют огромное внимание рисованию фигуры человека. В прежние вступительные кампании количество баллов, полученное за исполнение зарисовок, суммировалось с баллами за первое задание, после чего выводилось среднее арифметическое число баллов за кафедральный экзамен по композиции, то есть максимально 100 баллов за оба задания и не более! Таким образом, абитуриент мог получить максимально 200 баллов, включая средний балл за живопись и рисунок, по творческим экзаменам для поступления в нашу академию. И двести максимально возможных баллов давали результаты ЕГЭ по литературе и русскому языку. С приёмной комиссии 2024 г. оценка по зарисовкам фигуры человека стала целиком составной частью общего результата приёмных экзаменов. То есть теперь сумма творческих экзаменов составляет 300 максимальных баллов против 200 максимально возможных баллов ЕГЭ. Таким образом, увеличивается удельный вес художественных экзаменов по сравнению с гуманитарными дисциплинами. И, стало быть, увеличивается значимость хорошего умения рисовать для будущих студентов художественного вуза, что представляется отрядным нововведением. Ранее обладатели высоких баллов по ЕГЭ могли выиграть конкурс у сильных художников, тем более, что наши экзаменаторы всегда довольно требовательно, по совести и по большому «гамбургскому» счёту ставили оценки за рисунок, живопись и композицию, то есть о сотнях баллов здесь можно только мечтать.

Человек — венец творения. Поэтому мы убеждены, что человеческое тело — это самая совершенная форма в мироздании, ибо Бог создал его по образу и подобию своему. И потому фигура человека самый сложный и самый интересный объект для учебной и тем более творческой работы художника. Первокурсники всех направлений подготовки начинают основную курс рисунка с относительно несложных заданий. Это композиция из самых разных предметных форм (на студенческом жаргоне «летающий натюрморт»), драпировка со складками, натюрморт мягкими материалами, архитектурная деталь, зарисовки растений. Форма человеческого тела одновременно сложная, но идеально подходящая для понимания формообразования как такового. С помощью такого рисования студенты получают основы художественного мастерства. Но это задание требует обращения к азам пластической анатомии. Однако студенты разных групп имеют разные стартовые позиции в познании анатомического строения тела. Из всего потока первокурсников-реставраторов только некоторая их часть начинает изучать пластическую анатомию на лекциях первого

семестра, и приступает к этому с косточек. У групп других направлений реставрации пластическая анатомия появляется в учебном расписании со второго семестра или даже со второго курса. Поэтому для начального понимания строения человеческого тела можно прибегнуть к общедоступным книгам по анатомии таких относительно современных авторов как Готтфрид Баммес, Енё Барчаи, Джордж Бриджмен, которые создали свои анатомические пособия, опираясь на богатый опыт своих предшественников в основном XIX в. и первой половины XX в.

Несмотря на то, что задача зарисовок обнаженной фигуры ставится перед студентами первого курса, для них не делается никаких скидок. Формулируется задача максимум за 40 минут передать пропорции фигуры, общее движение тела и его частей, ракурс, поворот и наклон, достижение максимальной достоверности изображения, что требует полной концентрации сил и внимания студента. И честная работа рисующего, работающего, думающего и анализирующего студента даёт реальные результаты. Очевидно, что лёгкого пути к совершенному художественному мастерству не существует. Кстати, такая же ситуация и в других сферах человеческой деятельности. Музыкант для того, чтобы стать виртуозом должен каждый день много часов играть на инструменте, а в спорте высоких достижений атлеты тренируются круглый год. И если учебная программа нас обязала делать зарисовки фигуры человека на первом курсе, то желательно подкреплять это ежедневными, хотя бы кратковременными набросками в блокноте по пути в Академию, в перерывах между парами и при возвращении домой после учёбы, усилием воли преодолевая соблазн праздно посидеть со смартфоном.

Объём занятий по зарисовкам, в общем-то, казалось бы, небольшой. Это два академических часа в неделю, а с учётом того, что натурщику требуется 10-минутный перерыв для отдыха, получается и вовсе дважды по 40 минут. Тем не менее, за семестр мы уже можем в итоге получить более тридцати полноценных зарисовок человеческой фигуры. А некоторые обучающиеся при желании делают за то же самое время несколько более коротких рисунков почти на уровне зарисовок. К тому же надо заметить, что эти два дополнительных часа в неделю буквально драгоценный и щедрый подарок для общего обучения рисунку будущих художников-реставраторов. Они не изымаются из общего количества часов традиционной классической учебной программы рисунка, а существуют самостоятельным предметом, отдельной строкой в зачётной книжке студента. В этом видится немалое доверие к творческому потенциалу учеников, сумевших пробиться через непростые вступительные испытания, через огромный и жёсткий конкурс на отделение реставрации.

Как уже было отмечено, первокурсники начинают обучаться рисунку, так сказать, с «кубиков». Тем не менее, это хотя и очень молодые, но уже взрослые люди, увлечённые искусством. С самых ранних лет маленькие дети, ничего не боясь, без всяких комплексов начинают рисовать разных

смешных и нелепых человечков. И никакая боязнь, никакое отсутствие опыта не препятствуют им это делать. У них такой проблемы нет — дети получают от своего рисования неподдельное удовольствие. И вот студенты параллельно простым формам, кувшинам, чайникам, утюгам приступают в специально отведённые для этой цели часы рисовать «обнажёнку»! Как всякий рисунок обнажённую модель сначала необходимо закомпоновать в заданном формате — А3. Первый ракурс обычно ставится вертикально с опорой на одну ногу. Это самая элементарная классическая постановка фигуры. И, стало быть, необходимо связать яремную выемку со стопой опорной ноги. Вертикаль фигуры делим на необходимое количество голов — шесть-семь в зависимости от роста «демонстраторов пластических форм», как официально теперь именуются натурщики. Так что в самом начале работы над зарисовкой важно показать движение, соотношения частей тела: грудной клетки, таза, конечностей и в целом большой формы всей фигуры как единого объёма с фронтальным, боковым и мелкими планами, да ещё и в определённом движении. Весьма наглядные и убедительные зарисовки-схемы на этот счёт можно найти в книгах у Джорджа Бриджмена. В этих схематических изображениях нет подробно нарисованных анатомических деталей, отдельных косточек, суставов, и сухожилий. Всё это должно появиться потом в ходе дальнейшей работы над зарисовкой. И пусть в самых общих чертах, как показывает немалая уже учебная рисовальная практика, это и проявляется в нашей 40-минутной работе.

Даже в рисовании головы обучающиеся намечают самые общие объёмы, планы, черепную коробку, её мозговую часть с лобной и теменными костями, глазницами, скулами и формами челюстей. Голова соединяется со сложным цилиндрическим объёмом шеи, а далее многие студенты успевают наметить плечевой пояс, грудную клетку, связанную позвоночником с областью таза со встречным движением контрапоста, показать верхние края подвздошных костей, граничащих с мягкими тканями живота, тазобедренные суставы и в меру обобщённое изображение кистей рук и стоп. Разумеется, лучше всего это получается у наиболее художественно одарённых студентов. А такие, хоть и в небольшом количестве, но всегда набираются на нашу аудиторию в полсотни человек. И их рисунки, как рисунки лидеров служат примером и ориентиром для однокурсников, которые они, несомненно, видят, чувствуют и стараются подтянуться к этому более высокому уровню. Сразу же бросается в глаза подобное стремление, когда большое количество первокурсников выкладывают на полу свои зарисовки для кафедрального просмотра по итогам прошедшего семестра. Эта безбрежная галерея зарисовок и набросков самых разных авторов, графических приёмов и художественных подчёрков производит сильное впечатление на участников и случайных свидетелей такой богатейшей импровизированной выставки, где виден колоссальный полугодовой объём учебной работы, где растворяется, пропадает или становится незаметным какой-то минимальный процент «выбросков».

Это потом на старших курсах будут тратить для работы над фигурой, выделенные учебной программой десятки часов, изучая и копаясь в анатомических деталях и узлах, уже вооружённые знаниями, полученными на уроках пластической анатомии, которую у нас когда-то преподавал замечательный художник, анатом и хирург Роман Петрович Куриляк. После него пластическую анатомию стали читать преподаватели-анатомы с высшим медицинским образованием, кандидаты медицинских наук, что само собой очевидным образом отразилось на подаче, интерпретации, расстановке акцентов в сторону медицины и физиологии в преподавании этого важного для художников предмета, что и не удивительно для преподавателей, не являющихся художниками. В настоящее время пластическую анатомию в Академии имени А. Л. Штиглица весьма успешно преподаёт Олег Викторович Плужник, действующий художник, активно рисующий и постоянно занимающийся творчеством. Будучи активным рисовальщиком, он с юности проявлял немалый интерес к анатомическому строению человека и помимо получаемых у профессора Куриляка знаний сам дополнительно и более глубоко изучал эту область научных знаний об анатомическом строении человека именно с упором на пластическую анатомию.

В часовых зарисовках обнажённой модели служат наглядным пособием просмотренные хотя бы по диагонали вышеназванные анатомические альбомы, стоящая в рисовальном классе гениальная анатомическая статуя-экорше скульптора Жана-Антуана Гудона, человеческий скелет, отдельно гипсовые руки и ноги без кожи. Желательно, чтобы натурщик был равнодушным и артистичным участником самого процесса рисования. И с такой творческой личностью нашей академии крупно повезло. Уже много лет мы успешно сотрудничаем в этом плане с Ильей Васильевичем Балашовым. Он артист русского классического балета на пенсии, к тому же сам постановщик большого количества балетных спектаклей. В силу специфики своей профессии он как никто другой не понаслышке чувствует и понимает все нюансы пластики человеческого тела, будучи сам, не смотря на возраст, подтянутым и хорошо физически сложным. Он обладает недюжинным талантом артиста и режиссёра балета, что позволяет ему постоянно становиться соавтором преподавателя рисунка в создании каждого очередного ракурса, в чём он проявляет свой богатый опыт и творческую фантазию человека искусства танца, которое создаётся языком движения человеческого тела.

Единственное в неделю двухчасовое занятие зарисовками, тем не менее, проходит очень плодотворно и напряжённо, что служит вполне убедительным аргументом за предлагаемый формат рисования, и является отличным дополнением и подспорьем рисовальной практике академического рисунка. Заданный интервал времени не позволяет празднично сидеть в интернете. За первым ракурсом после короткого перерыва следует новое задание. Это чаще всего уже сидящая фигура,

а иногда вид со спины, что даёт возможность лучше понять формирование больших объёмов тела в полном охвате. Однако же, хотя бы минимального понятия в анатомии, удачного композиционного решения, аналитического чувства пропорций, точного глаза ещё недостаточно для выполнения нашего кратковременного рисунка. Кроме всего прочего надо иметь понятие, знать и владеть линейной и воздушной перспективой, чтобы грамотно поставить фигуру и построить объёмы тела, их перспективные сокращения относительно линии горизонта. Хронические промахи студенты допускают, например, в рисовании стоп, а их чаще всего не могут убедительно поставить на горизонтальную плоскость, которую опять же надо видеть и чувствовать. Стопы ног обычно чрезмерно сильно раскрывают, делают слишком большими, рисуя их похожими на «ласты». Важно также обращать внимание на связь левой и правой стоп между собой, чтобы ни одна из них не казалась висящей в воздухе. А также необходимо отметить, что рисование кистей рук и стоп, это весьма непростая задача. Не случайно их рисуют по программе третьего курса, после того как во втором семестре второго курса уже выполнили задание по анатомическому разбору всей фигуры.

Первые в осеннем семестре позы натурщика естественно самые простые. Но с каждым новым занятием ракурсы становятся всё сложнее и сложнее. Постепенно в каждой следующей постановке появляется новая идея и, даже какой-нибудь художественный образ. Это может быть облик некоего античного героя, персонажа из мифа, легенды, предания, литературного произведения. Наш натурщик Илья Васильевич изображает и «роденовского» мыслителя, и героев произведений Вильяма Шекспира Гамлета с черепом в руке, и шута в колпаке с колокольчиками из «Короля Лира», и Нарцисса, любующегося своим отражением в воде, и медитирующего Будду в позе лотоса. Он позирует в самых различных движениях вплоть до лежащего ногами вверх — «снятия с креста».

При большом разнообразии ракурсов и поворотов желательно применять для нашего рисунка и разные графические материалы, бумагу разных фактур и цветов для чего её тонируют соусом, акварелью, а даже чаем и кофе, а также покупают готовые разноцветные листы сдержанных оттенков. При работе с разнообразными материалами применяют и оригинальные графические приёмы. Для начала, чтобы освоиться с объектом изображения, первокурсники выполняют зарисовку простым графитным карандашом. Затем уже стабильно и основательно переходят на мягкие материалы — уголь, сангину, сепию, пастель, а также карандашные варианты всего перечисленного. По прошествии некоторого времени пробуют также тушь разных цветов, черную и коричневую акварель. Тушью работают с помощью кисти и пера, а кроме того рисуют и рапидографом, и линером, и чёрной пастой, и гелиевой ручкой, и фломастером, и маркером. Поэтому на кафедральном просмотре вся

подборка зарисовок выглядит художественно и творчески свежо, разнообразно и интересно.

Помимо наших обязательных занятий по учебной программе самые заинтересованные и преданные рисунку студенты посещают по вечерам наброски обнажённой фигуры, которые проводятся для всех желающих, активных и равнодушных студентов разных лет обучения два раза в неделю. На этих трёхчасовых сеансах делают большое количество набросков по 7, 5 и 3 минуты, что является хорошей дополнительной практикой и нагрузкой для более уверенного рисования фигуры в помощь нашим зарисовкам. Правда не все натурщики любят такой напряжённый ритм позирования, да ещё и в течение трёх вечерних часов. Поэтому и оплачивается такая работа несколько дороже. А на наши занятия по старой памяти и из любви к рисунку, выкраивая свободное время, приходят студенты старших курсов кафедры реставрации, у которых их уже нет в учебном расписании, и их друзья из других художественных отделений. Периодически и мы проводим короткие наброски. Бывает, натурщик внезапно заболевает, и ему уже невозможно найти замену. Тогда студенты позируют по очереди друг другу в течение 10–15 минут. Пока все делают первый набросок, преподаватель осматривает ряды рисующих и выбирает наиболее на данный момент интересную по фактуре, внешности, росту и оригинальной одежде студентку. Выбор всегда достаточно большой, и, хотя обучающиеся с огромной неохотой соглашаются прервать рисунок для позирования, уговорить их всё-таки удаётся. И наша итоговая галерея пополняется прекрасными живыми набросками однокурсников.

Рисунок — это важнейшее занятие для художника. Только человек, умеющий профессионально рисовать, может ощущать и называть себя Художником в высшем смысле этого слова. Если преподавателю удастся насытить программу зарисовок разноплановыми, со сложными и интересными задачами постановками, появится реальный шанс с головой вовлечь учеников в наш учебный процесс, который способен наполниться ещё и творческим содержанием. Избавиться от скуки и рутины очень помогают именно наброски и зарисовки, которые позволяют студентам проявить свою богатую фантазию, раскрепоститься в рисунке, раскрыть в себе созидательное начало, которое живёт в любом равнодушном, духовном человеке, а уж тем более, в молодом, решившем посвятить всю свою жизнь изобразительному искусству.

Литература

1. Баммес, Г. Изображение фигуры человека. — Берлин: Фольк унд виссен, 1984.
2. Барцаи, Е. Анатомия для художников. — Москва: ЭКСМО, 2001.
3. Бриджмен, Д. Человек как художественный образ: полный курс анатомического рисования. — Москва: ЭКСМО, 2005.
4. Бриджмен, Д. Конструктивная анатомия. Руководство по рисованию фигуры человека. — Москва: ЭКСМО, 2012.

5. *Ивашина, Г. Г.* Перспектива: учебное пособие. — Санкт-Петербург: СПГХ-ПА, 2005.
6. *Куриляк, Р. П.* Рисунок: размышления художника-анатома. Выпуск 1. — Санкт-Петербург, 2003.
7. *Механик, Н.* Основы пластической анатомии. — Москва: Искусство, 1958.
8. *Могилевцев, В. А.* Анатомия фигуры человека. Вып. 1: учебное пособие. — Санкт-Петербург: Артиндекс, 2015.
9. *Плужник, О. В.* Традиции школы анатомического рисования. — Санкт-Петербург, 2022.
10. *Симблет, С.* Рисунок: полное собрание техник. — Москва: АСТ, 2006.
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 747:7.05:378.147SPbGUPTD

Ж. В. Будникова

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

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА НА КАФЕДРЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА СПБГУПТД

В статье раскрываются теоретическая и практическая части преподавания дизайна интерьера на кафедре монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Особое внимание уделяется вопросу архитектурного мышления, как одному из важных в формировании художника-монументалиста. Основные выводы статьи подчеркивают важность понимания архитектурных законов для более грамотного взаимодействия художника-монументалиста с пространством в профессиональной деятельности.

Ключевые слова: дизайн интерьера, пространственная среда, психология цветовосприятия, архитектурные законы

Janna V. Budnikova

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

THE SPECIFICS OF TEACHING INTERIOR DESIGN AT THE DEPARTMENT OF MONUMENTAL ART OF SAINT PETERSBURG STATE UNIVERSITY OF INDUSTRIAL TECHNOLOGIES AND DESIGN

The article reveals the theoretical and practical parts of teaching interior design at the Department of Monumental Art of Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design. Special attention is paid to the issue of architectural thinking, as one of the most important in the formation of a muralist. The main conclusions of the article emphasize the importance of understanding architectural laws for a more competent interaction of the muralist with space in his professional activity.

Keywords: interior design, spatial environment, psychology of color perception, architectural laws

Введение. Обоснование темы. Актуальность темы

Выбор темы не случаен, ведь преподавание такого прикладного предмета как дизайн интерьера художникам-монументалистам имеет массу

противоречий. На первый взгляд, она слабо связана с деятельностью будущих специалистов, которые в своей работе скорее будут взаимодействовать с архитектурной средой, нежели с предметной. Само слово «монументальный» по словарю В. Даля означает «славный, знаменитый, пребывающий в виде памятника». Монументальное искусство стоит в ряду таких морфологических понятий, как станковое и прикладное искусства, и означает принадлежность произведения к тому роду пространственных искусств, которые вместе с архитектурой непосредственно участвуют в формировании постоянной среды, создаваемой людьми для своей жизнедеятельности и тем самым отражающей характер своей эпохи: произведения монументального искусства служат одновременно формированию как общественного сознания, так и реального окружения людей. А значит, произведения монументального искусства создаются на длительный период и как будто не ориентированы на соприкосновение с постоянно меняющимся согласно моде предметным миром.

Однако, дизайн интерьера как предмет, имеет две составляющие — декораторскую и архитектурную. И изучение каждой из них может помочь художникам стать более востребованными профессионалами, обеспечить несомненное конкурентное преимущество.

Через декоративный компонент предмета можно говорить о психологии цветовосприятия людей, а также об актуальных трендах — том, что будет востребовано в ближайшие годы. Помимо этого, этот компонент включает изучение художественной ремесленной составляющей — принтов, обработки и росписи мебели и отделочных поверхностей.

Рассказывая об архитектурной составляющей в дизайне интерьера художникам, следует говорить об основах композиции в пространстве, о масштабах и пропорциях, соразмерности предметов в интерьере, о том, что такое грамотные планировочные решения и о принципах архитектурного мышления в целом. Это позволит художникам-монументалистам грамотно вписывать свои работы в пространственную среду, находя общий язык со всеми специалистами, занятыми в проектировании.

Кроме компонентов такого предмета как дизайн интерьера, их теоретической подачи, в статье рассматриваются практическая часть преподавания, специфика создания студентами-художниками своих собственных проектов, а также внедрение монументальных работ в придуманные интерьеры.

Декораторский компонент в дизайне интерьера в большей степени изучает декоративную составляющую интерьеров — декораторские приемы, отделочные материалы, историю стилей, современные тенденции в сфере домашней техники и технологий для улучшения быта.

Психология цветовосприятия. В процессе изучения цвета, студентам рассказывается об особенностях психологического и физиологического воздействия различных цветов на человека. Психология цветовосприятия особенно изучается такими науками как маркетинг, являясь большим

помощником в грамотном построении продаж, а для художников-монументалистов учение о цвете полезно тем, что позволяет ориентироваться в задачах, которые в большей степени актуальны для коммерческих интерьеров. Ведь создавая большое декоративное панно для ресторана, например, художнику просто необходимо сделать его в такой гамме, которая стимулировала бы аппетит, тем самым отвечая общим задачам пространства.

Тренды. Монументальное искусство, как и любое другое во все времена существует не как отдельное явление, а как часть больших исторических, архитектурных и мировоззренческих процессов, обычно являясь достоянием всего человечества.

Поэтому создание крупных произведений не может быть в отрыве от понимания и чувствования современных тенденций в нашей стране и в мире в целом. Изучение трендов, которые наиболее считаются не в таком искусстве, как архитектура, нацеленном на очень длительный период, а в дизайне интерьеров, позволяет художникам создавать актуальные, сильные работы, отвечающие запросам времени и территории, на которой они создаются.

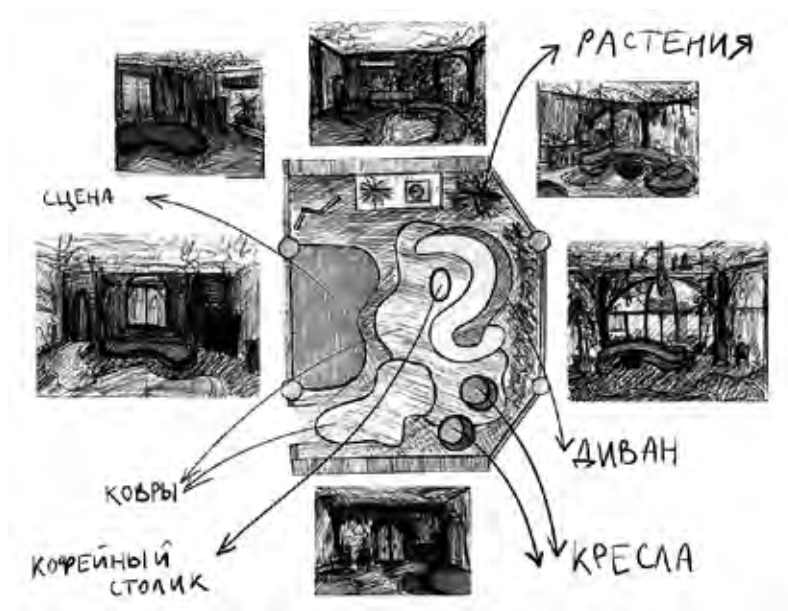
Принты и рисунки. Изучение принтов и декораторских приемов на курсе дизайна для художников-монументалистов начинается с изучения вклада Уильяма Морриса в искусство оформления интерьеров и продолжается находками и особенностями декорирования таких мастеров как Элси де Вульф, Кэндис Уилер и пр.

Художники всегда использовали «художественные приметы времени» в своих произведениях, будь то римские орнаменты в мозаиках города Пафос на о. Кипр, советские символы на панно московских зданий или традиционные рисунки на одеждах героинь В. М. Васнецова. Знание особенностей орнаментов, ремесленных рисунков, их интеграция в большие картины, говорит об образованности авторов, делая их работы интеллектуально интересными для зрителей.

Изучение истории, основные вехи и мастера. Повод поговорить об истории дизайна XX в., который на сегодняшний день является той базой, на основе которой создаются все современные интерьеры. Работая внутри помещений, художники-монументалисты, чьи произведения без сомнений вносят огромную составляющую в восприятие пространства, обязаны разбираться в современных стилях и исторических направлениях.

Изучение истории стилей XX в. позволяет молодым специалистам чувствовать себя более уверенно и, создавая свои работы, осознанно обращаться к тем или иным художественным приемам, умело использовать их.

Архитектурный компонент в дизайне интерьера. Это особенная и очень важная составляющая в проектировании интерьеров. И хотя навык архитектурного мышления формируется на протяжении нескольких лет в процессе выполнения ряда проектов, художникам-монументалистам на примере их собственных небольших проектов можно рассказывать об общих принципах архитектурной композиции, демонстрировать



Ил. 1. Бойко Яна. Планировочное решение для музыкальной гостиной и фор-эскизы к нему, 2024

грамотную расстановку мебели и оборудования, учитывая фокусные точки в интерьерах, главными из которых являются их студенческие монументальные работы.

В процессе изучения мастеров XX в., стилистических направлений и примеров самых современных и востребованных интерьеров можно говорить об архитектурных приемах, о масштабах и соразмерности предметов каждого рассматриваемого интерьерного произведения. Немаловажными являются разговоры о сценариях в интерьерных композициях, о проработке маршрутов в общественных и коммерческих пространствах (ил. 1). Эти знания помогают художникам-монументалистам задумываться о том, как выстраиваются ракурсы и видовые точки, о восприятии зрителями монументальных работ художников, об их грамотном размещении в пространстве.

Практическая часть преподавания дизайна интерьеров художникам-монументалистам

Особенность преподавания дизайна интерьера художникам заключается в том, что в этом предмете рассматривается только создание художественной идеи интерьера и не затрагивается изучение рабочего



Ил. 2. Мудборды Бойко Яны и Беловой Марины, 2024

проектирования, а также остальных разделов дизайн проекта, таких как инженерные разделы, сметные и комплектация.

В ходе практических занятий студентам предлагается придумать эскизный проект одного помещения, совмещающее по функции частные и общественные, а иногда коммерческие интерьеры. Например, зал ожидания в частной студии звукозаписи, зал небольшого ресторана, домашней библиотеки и пр.

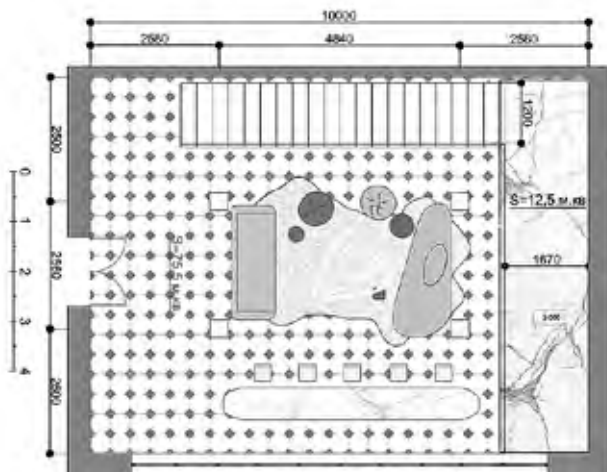
В состав подачи эскизного проекта в рамках курса включаются:

1. Портрет клиента + 5 прилагательных, характеризующих будущий интерьер.

Студентам предлагается самим придумать личности клиентов, а затем обменяться ими — как будто выдать часть технического задания друг другу. Пять прилагательных, описывающих атмосферу будущего интерьера — это воображаемое представление клиента о его будущем пространстве с тем или иным назначением.

2. Коллажи, мудборды к интерьеру.

Неотъемлемой частью подготовки к эскизированию интерьеров является создание коллажей — подборок предметов мебели, а также мудбордов — «досок настроений» (ил. 2), представляющих из себя набор различных материалов, выложенных на картоне или пенокартоне. Это упражнение позволяет подобрать различные отделки для будущего интерьера, почувствовать его тактильную часть и цветовую гамму.



Ил. 3. Планировочное решение Выговской Алисы, 2023



Ил. 4. Лагуева Залина. Развертка стены ресторана с декоративным панно, 2024

3. Планировочное решение в цвете.

Обязательной составляющей эскизного проекта интерьера является планировка (ил. 3). Ребятам предлагается зонировать пространство, разработав каждую зону идейно и функционально, на плане расставить мебель согласно ее настоящим размерам, предусмотреть размеры проходов и в некоторых проектах даже придумать и нарисовать лестницу.

4. Развертки по стенам.

В состав эскизного проекта в архитектурном проектировании обязательно входят развертки стен (ил. 4.). Для художников — это очень важный инструмент, позволяющий наглядно и грамотно интегрировать различные



Ил. 5. Ким Мария. Эскиз к гостиной в частном доме, 2023



Ил. 6. Бунчужный Ян. Эскиз к дизайну гостиной в частном доме, 2024

детали, в том числе — картины и панно в будущий интерьер, оценить соразмерность предметов, проверить пропорции на каждой стене комнаты.

5. Эскизы к проекту дизайна интерьера, которые являются результатом всех предыдущих этапов создания интерьера (ил. 5, 6). Эскизы должны учитывать и характеристику воображаемого клиента, и наброски в виде коллажей, мудбордов, соответствовать планировочным решениям и всем размерам того или иного помещения. В зависимости от навыков и личных предпочтений ребята могут выбрать ручную графику или компьютерную.

Заключение

В построении интерьерных композиций работают те же законы, что и в архитектуре. Их изучение на примере интерьеров позволяет художникам-монументалистам параллельно затрагивать многие около архитектурные темы — декорирование, декораторские приемы коррекции пространства, психология цветовосприятия, стили в интерьерах, говорить про масштаб, пропорции и соразмерность предметов. Все эти смежные знания без сомнения помогают сформировать студентам определенный кругозор, более глубоко работать над своими произведениями, учитывая их взаимодействие с пространством и социальными, психологическими задачами того или иного помещения.

Литература

1. *Зиятдинова, Д. Ф.* Основы визуализации интерьерных объектов / Д. Ф. Зиятдинова, Г. Р. Арсланова, А. Л. Тимербаева. — Казань: КНИТУ, 2019. — 108 с.
2. *Матюнина, Д. С.* История интерьера. — Москва: Академический проект, 2020.
3. *Халдина, Е. Ф.* Стилистика общественных интерьеров / Е. Ф. Халдина, М. Р. Зудерман. — Москва: Ай Пи Ар Медиа, 2021. — 93 с.

УДК 741.021:378.147:7.071.1: 615.825 (=161.1) Shistko

С. И. Ващенко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

В. В. Перхун

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

ПАМЯТИ ШИСТКО ВЛАДИМИРА ИВАНОВИЧА

Обзор и интерпретация рисунков-упражнений для восстановления навыков рисования, разработанные членом Союза художников, заслуженным деятелем искусств РСФСР, кандидатом искусствоведения, почётным работником высшего образования, профессором, действительным членом Петровской академии наук и искусств, мастером спорта СССР по альпинизму, заведующим кафедрами рисунка, а позднее — станковой и книжной графики Владимиром Ивановичем Шистко.

Ключевые слова: рисунок, упражнения, развитие рисовальных навыков, графика, штрих

Sergey I. Vashchenko

Saint Petersburg, Russia

St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Vladimir V. Perkhun

Saint Petersburg, Russia

St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

IN MEMORY OF VLADIMIR IVANOVICH SHISTKO

Review and interpretation of drawings-exercises for the restoration of drawing skills developed by a member of the Union of Artists, Honored Artist of the RSFSR, Candidate of Art History, honorary worker of higher Education, professor, full member of the Petrovsky Academy of Sciences and Arts, Master of Sports of the USSR in mountaineering, head of the Departments of Drawing, and later — easel and book graphics Vladimir Ivanovich Shistko.

Keywords: drawing, exercises, development of drawing skills, graphics, stroke

Статья написана по рисункам и воспоминаниям Владимира Ивановича Шистко.

*«Мой друг рисует горы,
Далёкие, как сон».*

Всегда приветливый, весёлый, сильный в горах и невероятно трудолюбивый в работе. Что он больше любил? Ходить в горах или рисовать горы?

Когда смотришь на его горные работы, становится ясно: для него горы и работа неразделимы».

Из мемориальных слов Совета ветеранов альпинизма СПб.

Русский художник-график Владимир Иванович Шистко, член Союза художников, заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения, почётный работник высшего образования, профессор, действительный член Петровской академии наук и искусств, мастер спорта СССР по альпинизму, был заведующим кафедрой станковой и книжной графики Санкт-Петербургской Государственной Художественно-Промышленной Академии им. А. Л. Штиглица с момента её основания (им же) в 1992 г., а до того много лет являлся заведующим кафедрой рисунка.

Родился Владимир Иванович 26 ноября 1928 г. в городе Константиновка, Донецкой области Украины. В 1950 г. окончил живописное отделение Днепропетровского художественного училища. После чего в 1951 г. приехал в Ленинград. С 1953 по 1960 гг. учился на графическом факультете Академии Художеств им И. Е. Репина в мастерской станковой графики профессора, народного художника РСФСР А. Ф. Пахомова. Дипломной работой стала серия офортов «Альпинисты», которую он защитил с отличием. В 1964 г. окончил аспирантуру. Работал в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной с 1963 г.

За серию офортов «Кавказ в 1942–1943 годах» на Всероссийской выставке «На страже мира» в 1965 г. в Москве был награждён дипломом Союза художников первой степени, грамотой Министра Обороны СССР.

В 1971 г., в соавторстве с народным художником РСФСР, доцентом В. М. Звонцовым, написал книгу «Офорт», которая в 2004 г. была переиздана вновь.

В 1984 г. защитил диссертацию «Цветной офорт и его художественные средства». Получил звание кандидата искусствоведения.

Более 45 лет занимался педагогической деятельностью. Был проректором по учебной работе ВУЗа, 25 лет заведовал кафедрой рисунка ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, в 1992 г. создал и более 20 лет заведовал кафедрой станковой и книжной графики СПбГХПА им. А. Л. Штиглица.

Занимался творческой и исследовательской работой. Автор ряда методических программ и разработок, статей и пособий, он придумал новый офортный станок. Руководил творческими группами художников-графиков на творческих базах Художественного Фонда СССР, 20 лет был членом Всесоюзного Экспертного Совета по графике при ХФ СССР. За серию офортов «Кавказ в 1942–1943 годах» на Всероссийской

выставке «На страже мира» в 1965 г. в Москве был награжден дипломом Союза художников первой степени, грамотой Министра Обороны СССР. В 1971 г., в соавторстве с народным художником РСФСР, доцентом В. М. Звонцовым, написал книгу «Офорт». В 2004 г. книга была переиздана вновь. Участник художественных выставок в России и за рубежом. Наиболее значимые произведения художника представлены в музеях страны. Скончался 11 декабря 2015 г. Похоронен на Смоленском кладбище г. Санкт-Петербурга.

Прежде всего необходимо рассказать читателю, каким образом появилась эта научная статья.

В 1991 г. один из авторов этой статьи начал свою работу преподавателем на кафедре рисунка ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, где ему помимо основной преподавательской работы поручили организацию работы в методическом фонде кафедры: оформление, реставрацию и хранение рисунков студентов, отобранных во время кафедральных и ректорских просмотров.

Занимаясь этой работой, он наткнулся на несколько десятков листов, свёрнутых в рулон, на которых графитным карандашом были выполнены рисунки, напоминавшие некие упражнения непонятного назначения. Заинтересовавшись рисунками и желая открыть тайну их происхождения, он обратился к руководителю кафедры, Владимиру Ивановичу Шистко, который курировал работу методического фонда.

Вот что рассказал Владимир Иванович.

Это случилось в середине семидесятых годов. Он совершал обычную ежедневную пробежку недалеко от своего дома, рядом с массивом новостроек, где заметил, как двое молодых мужчин маргинального вида напали на девушку. Не задумываясь, Владимир Иванович вступился за пострадавшую. Во время короткой стычки он получил удар по голове обрезком металлической арматуры, а молодые преступники ретировались. На первый взгляд рана оказалась неопасной, всё быстро зажило. Но через несколько лет она дала о себе знать: стали проявляться такие опасные симптомы, как головокружения, короткие обмороки. В больнице врачи обнаружили и удалили гематому, которая оказывала давление на участок мозга. Владимир Иванович пошёл на поправку, но обнаружил, что правая рука, держащая карандаш, перестала слушаться, была почти потеряна способность к рисованию.

Владимир Иванович не стал никому сообщать об этом ужасном для себя открытии, лишь попросил, чтобы ему принесли в больницу карандаши и большое количество бумаги. Художник принялся упорно и настойчиво разрабатывать правую руку, начав с самых простых упражнений. Результаты именно этих занятий и обнаружил один из авторов в методическом фонде кафедры рисунка.

История вызывает искреннее уважение к человеку, художнику, педагогу, попавшему в такую сложную ситуацию и вышедшему из неё

с честью, так как он полностью восстановил свои рисовальные навыки и уверенное владение рукой.

Владимир Иванович любезно разрешил одному из авторов этой статьи забрать графические листы и пользоваться ими по своему усмотрению. С тех пор эти работы демонстрировались учащимся, как образец упорства в развитии навыков рисования с нуля.

К сожалению, идея опубликовать иллюстрированный материал возникла только сейчас, когда уже невозможно сопроводить его комментариями самого Владимира Ивановича. Но авторы постарались расшифровать логику и последовательность исполнения рисунков-упражнений, находящихся у нас в руках.

Рисунки логично разделились на четыре группы по принципу от простого к сложному.

Группа 1 (1А, 1Б)

1А. Прямые линии (ил. 10, 11А, 17, 19)

Первая группа упражнений предназначена для того, чтобы значительно развить способность рабочей руки (т. е. плечевого, локтевого, лучезапястного суставов и пальцев) проводить сначала прямые параллельные горизонтальные и вертикальные линии с одинаковым интервалом. Сперва на количество линий, затем — на количество и время. Примечательно упражнение (ил. 6А), которое автор выполнял с закрытыми глазами.

Интересны так же комментарии автора к некоторым рисункам:

«С открытыми глазами»;

«С закрытыми глазами» (ил. 6А);

«Быстро» (ил. 9, 10);

«1 час» (ил. 16);

«22 минуты, 186 линий» (ил. 17);

И надписи к 8 столбцам на ил. 11Б:

1. «Медленно рисовал»;

2. «Медленно. Уставала рука»;

3. «Быстро рисовал»;

4. «Быстро рисовал»;

5. «Как ручкой»;

6. «Рисовал быстро»;

7. «Медленно рисовал»;

8. «Медленно рисовал».

1Б. Прямые линии и тональное пятно (ил. 18, 23, 28, 29)

Во второй части упражнений с прямыми линиями Владимир Иванович ставит задачу путём уменьшения интервала между линиями (с помощью штриховки) получить тональные пятна различной градации фактуры и формы.

Эти пятна, набранные прямыми линиями, являются уже сложными элементами формальной графической композиции.

Следует обратить внимание на то, что рабочая рука рисует не по принципу «рисую, что могу», а послушно следует волевому решению рисовальщика, т. е. «рисую то, что задумал автор».

Появляется пальцевый штрих (ил. 29) и кистевой штрих (ил. 23, 28).

Группа 2 (2А, 2Б) Кривые линии.

2А. (ил. 3, 8А, 20)

В этой группе упражнений Владимир Иванович начинает использовать сложные кривые линии с изменением шага, размера и конфигурации (ил. 3, 4, 5, 7).

В основном используется плечевой и локтевой сустав рабочей руки.

2Б. Кривые линии и тональное пятно (ил. 16, 24, 25)

Во второй части второй группы упражнений автор активно использует серые тональные пятна различной градации (ил. 22, 24, 25).

Группа 3. (ил. 27, 27А)

Эта серия является кульминацией предыдущих формальных упражнений. Рисунки выполнены с помощью кисти и жидкой туши, что предполагает наличие дисциплинированной и послушной рабочей руки, т. к. такой способ нанесения красочного слоя практически исключает исправления.

Абстрактные рисовальные упражнения уже несут в себе элементы живописного чувствования, элегантности, глубины пространства (ил. 27, 27А).

Группа 4. (ил. 32, 33)

Итоговая серия рисунков: короткие, даже стремительные зарисовки городского пейзажа с натуры. В них автор ставит задачу не создать законченную творческую композицию станковой графики, а проверить способность своей рабочей руки достойно и уверенно преодолевать белый лист бумаги, — основываясь на зрительном восприятии объёмной натуры начертать на плоском листе бумаги все элементы видимого, учитывая конфигурацию элементов натуры, пропорции, сочетание тёмных и светлых пятен и линий, перспективу и т. д.

Вызывает уважение то, с каким упорством художник восстанавливал утраченные навыки рисовальщика, что, в свою очередь, говорит о том, с какой любовью и безоговорочной преданностью он относился к выбранной профессии.

Все упражнения выполнялись в период с 31 августа 1984 г. и, предположительно, до конца апреля 1985 г., т. е. восемь месяцев.

Авторы статьи полагают, что выполненных графических упражнений за этот период было гораздо больше, а те, что сохранились, это только малая часть. Всего сохранился 41 графический лист. Предлагаем полный список этих листов, расположенных по принципу «от простого к сложному», их размеры, дату исполнения, а также надписи, сделанные на них самим автором.

№ 1. 44×60, 31.08.84;

№ 2. 43×62, 1.09.84;

№ 3. 43×61, 2.09.84;

- № 4. 45×62, 2.09.84;
- № 5. 43×62, 2.09.84;
- № 6. 44×62, 2.09.84, «с открытыми глазами»;
- № 6А. 43×62, 2.09.84, «с закрытыми глазами»;
- № 7. 45×62, 3.09.84;
- № 8. 45×62, 5.09.84;
- № 9. 45×62, 6.09.84, «быстро»;
- № 10. 45×62, 6.09.84, «быстро»;
- № 11. 44×62, 6.09.84;
- № 11А. 44×62, 7.09.84;
- № 11Б. 61×93, 9.09.84;
- № 12. 36×50, 29.12.84;
- № 13. 43×30, 29.12.84;
- № 14. 40×30, 30.12.84;
- № 15. 42×30, 30.12.84;
- № 16. 43×61, 02.01.85, «1 час»;
- № 16А. 61×80, 2.01.85;
- № 17. 42×60, 3.01.85, «22 минуты, 186 линий»;
- № 18. 48×63, 3.01.85;
- № 19. 48×62, 3.01.85;
- № 20. 62×59, 3.01.85;
- № 21. 72×58;
- № 21А. 72×58;
- № 22. 62×44;
- № 23. 73×60;
- № 24. 44×62;
- № 25. 61×86;
- № 26. 86×61;
- № 27. 83×60;
- № 27А. 83×60;
- № 28. 60×41;
- № 29. 61×44;
- № 30. 43×56;
- № 31. 44×62;
- № 32. 43×61;
- № 33. 45×62.

Ведя разговор о восстановлении или развитии технического мастерства рисовальщика, художника, которое зависит в том числе от хорошей мобильности рабочей руки, сам собой напрашивается вопрос о физическом развитии суставов и мышц этой руки какими-либо упражнениями. О необходимости этого говорил и сам автор рисунков, Владимир Иванович, который был отличнейшим альпинистом.

Рассказывая о горных восхождениях и о трудных ситуациях, которые часто случаются в горах, он говорил о том, какое важное значение при

восхождениях имеют сила, выносливость, подвижность и цепкость рук. И о том, как его спортивная и физическая подготовки помогли ему справиться в ситуации послеоперационного осложнения.

Посему предлагаем читателю для ознакомления дополнительный комплекс упражнений, отчасти заимствованных Владимиром Ивановичем из китайской гимнастики.

Упражнение 1. Встаньте прямо, ноги на ширине плеч, руки вытянуты вперёд ладонями вниз. Выполняйте круговое вращение ладонями в лучезапястном суставе, левая рука вращается влево, а правая — вправо, затем левая вращается вправо, а правая — влево. Двадцать вращений, дыхание свободное.

Упражнение 2. Встаньте прямо, ноги на ширине плеч. Поднимите и вытяните руки в стороны. Выполняйте круговое вращение предплечьями в локтевых суставах: левое предплечье — вправо, правое предплечье — влево, затем наоборот. До двадцати вращений, дыхание свободное.

Упражнение 3. Встаньте прямо, ноги на ширине плеч. Руки опущены. Выполняйте прямыми руками круговое вращение в плечевых суставах назад, затем вперёд. До двадцати вращений, дыхание свободное.

Упражнение 4. Встаньте прямо, ноги на ширине плеч. Левая рука опущена вниз, правая поднята вверх. Ладони обеих рук обращены к полу. Выполняйте энергичные махи прямыми руками назад. Два маха — левая рука внизу, правая — вверху, затем два маха — левая рука вверху, правая — внизу. При этом ладони всё время обращены горизонтально к полу. До двадцати махов, дыхание свободное.

Упражнение 5. Встаньте прямо, ноги на ширине плеч. Руки раскинута в стороны параллельно полу, ладони вытянуты и обращены «к небу». Сделайте два энергичных маха руками назад, затем поверните ладони на 360° (чтобы они также, повернувшись, были обращены «к небу»). Сделайте два энергичных маха назад. Повторите четыре маха до двадцати раз.

Упражнение 6. Лягте на пол лицом вниз, упритесь ладонями в пол. Расстояние между ладонями чуть больше ширины плеч. Сделайте несколько полноценных отжиманий, т. е. ноги и торс вытянуты в прямую линию, в нижнем положении пола касается грудь (не живот). Если это положение является для вас трудным, добейтесь для начала того, что вы выполняете хотя бы одно полноценное отжимание. После этого делайте по 3–4 подхода (с перерывами на 1,5–2 м) по одному отжиманию.

Проявите упорство в достижении поставленной цели, и результат не заставит себя долго ждать. Вы сможете отжиматься по 5–10 раз и более.

Упражнение 7. Лягте на пол лицом вниз, упритесь всеми пятью пальцами левой руки и всеми пятью пальцами правой руки в пол и сделайте хотя бы одно полноценное отжимание на пальцах рук.

После этого делайте 3–4 подхода (с перерывами в 1,5–2 мин) по одному отжиманию. Это упражнение показано для представителей огромного количества профессий, где нужна сила, выносливость и гибкость пальцев

и лучезапястного сустава, а также и для людей творческих профессий: художников, музыкантов.

Комбинируя физические упражнения и методику восстановления (развития) рисовальных навыков Владимира Ивановича, можно достичь потрясающих результатов, даже если ваша задача куда проще, чем восстановление после травмы.

История Владимира Ивановича Шистко — это история триумфа человеческой воли над обстоятельствами, история упорства и преданности профессии, делу жизни. Экзистенциальный бунт, который подразумевал Камю, утверждение человеческого достоинства наперекор обстоятельствам и бессмысленности мира. Творческое созидание новых ценностей в ситуации почти очевидного тупика.

Авторы надеются, что материалы предложенной выше статьи послужат хорошим примером для молодых художников, находящихся в самом начале своего творческого пути.

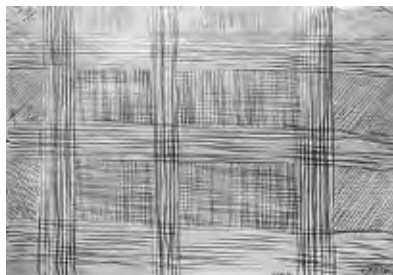
Группа 1. 1А



Ил. 17.



Ил. 19.



Ил. 11А.



Ил. 10.

Группа 1. 1Б



Ил. 18.



Ил. 23.



Ил. 29.

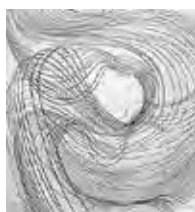


Ил. 28.

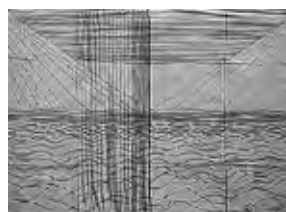
Группа 2. 2А



Ил. 3.



Ил. 20.



Ил. 8А.

Группа 2. 2Б



Ил. 16А.



Ил. 24.



Ил. 25.

Группа 3.



Ил. 27.



Ил. 27А.

Группа 4.



Ил. 32.



Ил. 33.

Литература

1. *Авторские иллюстрации В. И. Шистко*: архив С. И. Ващенко.
2. Голикова, И. С. Творчество В. И. Шистко в контексте печатной графики Ленинграда — Санкт-Петербурга: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / И. С. Голикова; РГПУ им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2021. — 203 с.
3. *Деятели альпинизма* // Спорт-страна. ру: [сайт]. — URL: <https://sport-strana.ru/shistko-vladimir-ivanovich/> (дата обращения: 24.12.2024).
4. *Приключения в горах*: сборник. — Москва: Физкультура и спорт, 1961. — 296 с.
5. *Шистко Владимир Иванович* // Русское географическое общество. Клуб альпинистов «Санкт-Петербург»: [сайт]. — URL: <http://www.alpklubspb.ru/persona/chistko.htm> (дата обращения: 24.12.2024).
6. *Шистко, В. И. Офорт* / В. И. Шистко, В. М. Звонцев. — Санкт-Петербург: Аврора, 2004. — 262 с. — ISBN 978-5-7300-0717-8.

УДК 75.052:738.5:378.183.063 (571.13)

Е. Д. Дорохов

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

О. Н. Волокитина

Омск, Россия

Детская школа искусств № 5

**КАФЕДРА ДИЗАЙНА, МОНУМЕНТАЛЬНОГО
И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
ОмГПУ и ДШИ № 5 г. Омска —
ПРОФОРИЕНТАЦИОННЫЙ ДИАЛОГ**

В статье поднимается проблема актуальности и популяризации монументального искусства. Монументально-декоративное произведение рассматривается как профориентационный 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 рассматривается проект мозаики, воплощённый в интерьере детской школы искусств № 5 города Омска.

Ключевые слова: монументальная живопись, проект, мозаика, сотрудничество, дополнительное образование, профориентация

Evgeny D. Dorokhov

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

Olga N. Volokitina

Omsk, Russia

Children's Art School No. 5 of Omsk

**DEPARTMENT OF DESIGN, MONUMENTAL
AND DECORATIVE APPLIED ARTS OF OMSK STATE
PEDAGOGICAL UNIVERSITY AND CHILDREN'S SCHOOL
OF ART № 5 OF OMSK — CAREER GUIDANCE DIALOGUE**

This article raises the issue of the relevance and popularization of monumental art. A monumental and decorative work is considered as a career guidance dialogue with potential applicants for the direction of the Department of Design, Monumental and Decorative Arts.

Attention is drawn to the positive aspects of cooperation between the Department of Design, Monumental and Decorative Arts and institutions of

additional education. As an example, a mosaic project is considered, embodied in the interior of Children's Art School No. 5 of Omsk.

Keywords: monumental painting, project, mosaic, cooperation, additional education, career guidance

Взаимодействие — это важный процесс, который направлен на общий результат. При взаимодействии объекты или субъекты влияют друг на друга, видоизменяя себя и порождая новое.

Для достижения социально значимых целей обществу необходимо взаимодействие внутри себя между различными организациями. Так, кафедра дизайна, монументального и декоративного искусства (ДМиДИ) факультета искусств Омского государственного педагогического университета (ОмГПУ) периодически сотрудничает с учреждениями дополнительного образования. Данное взаимодействие полезно обеим сторонам, так как выполняет личные задачи каждой организации, и, кроме того, выливается полезным результатом в общее русло нашего общества.

В случае сотрудничества с организациями дополнительного образования одной из задач кафедры ДМиДИ является проработка профориентационной функции. Воплощение этой задачи рассмотрим на реальном примере реализации дипломного проекта в детской школе искусств, где под руководством профессора Дорохова Евгения Дмитриевича студенткой Волокитиной Ольгой была оформлена входная группа второго корпуса ДШИ № 5 города Омска.

Подготовка к воплощению проекта осуществлялась в рамках учебного процесса. После поступления предложения об оформлении вестибюля от руководства ДШИ, первым делом состоялась личная встреча с руководством организации, где были услышаны пожелания заказчика и обсуждены основные технические нюансы выполнения работы. Техникой исполнения произведения монументального искусства должна была стать мозаика. Для школы искусств — это эффектная визитная карточка, ведь мозаик в городе осталось не так много. Для кафедры ДМиДИ — это популяризация монументального искусства, способ обратить внимание на деятельность художников-монументалистов, а также — привлечение новых кадров путём заинтересованности учащихся ДШИ.

Перед созданием эскиза была проведена тщательная исследовательская работа, в которую входило изучение специфики интерьера, особенностей освещения, обозначение общих и частных габаритов каждой стены и общего характера помещения.

Далее, с учётом пожеланий администрации школы и технологических возможностей, дипломницей было разработано множество эскизов с вариациями структуры и колорита композиции. Кроме того, для большего понимания особенностей материала, были сделаны небольшие мозаичные пробники. Весь подготовленный материал был представлен руководителям школы искусств и ведущим преподавателям кафедры. После получения



Ил. 1, 2. Воплощение проекта



Ил. 3, 4 Маленькие помощники



Ил. 5. Мастер-класс по мозаике

одобрительной оценки с обеих сторон дипломница с волонтерами приступила к практической работе, к реализации проекта (ил. 1, 2).

Уже во время воплощения проекта дети начали проявлять интерес к мозаике (ил. 3, 4), они задавали вопросы, касающиеся монументального искусства и сами, под руководством студентки, приняли участие в выкладке модулей. Администрации школы этот интерес понравился, и дипломнице предложили провести мастер-класс по мозаике для учащихся на базе этой школы (ил. 5).

Мастер-класс, проведенный в перерывах между работой на объекте, показал хороший результат среди участников. Дети проявляли высокую заинтересованность, работа в материале благотворно повлияла на дисциплину и усидчивость. Проявленные профессиональные качества и взаимоотношения дипломницы с детьми произвели благоприятное впечатление на руководство школы, и студентке предложили стать преподавателем школы искусств.

Произведение монументально-декоративного искусства «Творческий полёт» (ил. 6, 7) получило положительные отзывы заказчиков и высокую оценку комиссии на защите выпускной квалификационной работы и стало визитной карточкой учреждения.



Ил. 6, 7. О. Волокитина. Творческий полёт, 2024. ДШИ № 5. Рук. Е. Д. Дорохов

Выпускница согласилась на предложение администрации школы и создала программу по учебному предмету «Мозаика».

ДШИ № 5 оказалась первой школой искусств в Омске, где мозаика введена в качестве предмета в предпрофессиональной программе «Живопись».

По наблюдениям уже педагога — Волокитиной Ольги Николаевны, занятия мозаикой положительно сказываются на живописных навыках учащихся. Уже после нескольких мозаичных занятий ученики лучше видят цветовые пятна, более грамотно раскладывают их по плоскостям. Ведь если в мозаике путать тон, картина просто не выйдет.

Кроме того, юные мозаичисты уже принимают участие в выставках, показывая городу свои мозаики.

Таким образом, сотрудничество кафедры ДМиДИ и ДШИ № 5 обернулось взаимовыгодным обменом. Работа, которая должна была проводить профориентационную функцию для учеников, исполнила эту функцию и по отношению к самой дипломнице. Школа искусств получила новый кадр, а вместе и с ним перспективное направление в развитии художественного отделения. Кафедра дизайна, монументального и декоративного искусства ждёт новых художников-монументалистов в лице абитуриентов, которые уже не только будут знать основы изобразительной грамоты, но и будут знакомы с мозаичным искусством, с принципами работы оборудования и материалами.

Литература

1. *Дорохов, Е. Д.* Территория творчества: альбом-каталог. — 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.

**ВОСПРИЯТИЕ И РЕАЛЬНОСТЬ.
СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ
У СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И АРТ-ДИЗАЙН»**

Процесс обучения предполагает накопление необходимых навыков работы с изображением и формой. Эти навыки формируют у студента понимание закономерностей восприятия изображения. В первую очередь это правила организации нескольких форм в целостное изображение. Восприятие построено на определении сначала простых и симметричных форм. На следующем этапе важным становятся объединение разрозненных линий и форм в единую композицию («закон непрерывности» и «закон близости»).

Ключевые слова: восприятие изображения в композиции, непрерывность и целостность изображения

Anna A. Golubeva

Moscow, Russia

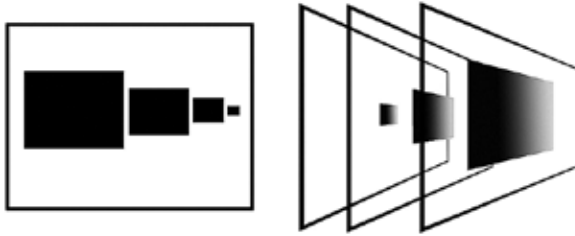
Kosygin Russian State University

**PERCEPTION AND REALITY. SPECIFICITY
OF TEACHING COMPOSITION TO STUDENTS
SPECIALIZING IN FINE ARTS AND ART DESIGN**

The learning process involves the accumulation of the necessary skills for working with images and forms. These skills help the student understand the patterns of image perception. First of all, these are the rules for organizing several forms into a single image. Perception is based on first determining simple and symmetrical forms. At the next stage, it becomes important to combine disparate lines and forms into a single composition (the «law of continuity» and the «law of proximity»).

Keywords: perception of the image in the composition, continuity and integrity of the image

Любое изображение начинается с восприятия пустой поверхности, будь то лист бумаги, холст или иная материальная поверхность. Идеи автора придают этой безликой и «безмолвной» плоскости смысл и значение. Происходит это в момент, когда художник линиями отсекает части единой поверхности и наделяет их разными характеристиками — тоном, цветом,



Ил. 1. Схемы взаимодействия плоскости и изображения

фактурой. Таким образом линии создают границы формы, которые фиксируют внимание зрителя именно на разнице тона и цвета. «Непрерывный контур — хороший указатель границы объекта. Поэтому неудивительно, что мы так чутки к разрывам в контурах, а наше восприятие организовано таким образом, что непрерывный контур мы видим, как границу или угол единой поверхности» [3, с. 74].

Таким образом единая поверхность фона под воздействием художника превращается в совокупность разных по размеру и характеру плоскостей или форм, зачастую вступающих в визуальный конфликт друг с другом. В первую очередь это связано с зрительным опытом человека, накопленным в процессе существования в реальных пространствах с физическими объектами. Глаз, рассматривая любой предмет в процессе распознавания, обегает его по краю видимого силуэта, и любое незначительное отклонение взгляда от края формы создает ситуацию настраивания глаза на дальний план. Граница замкнутой формы, изображенной на плоскости создает сильный эффект предчувствия смены планов, разницы глубины расположения частей композиции.

Это показывает, что зритель переносит визуальный опыт из практической жизни в сферу восприятия композиции с различными по характеру формами. «Человек воспринимает мир пространственно, и его сознание готово интерпретировать каждое двухмерное изображение как трехмерное. Так зрительный опыт, включаясь в восприятие формы маленького размера на плоскости, трактует ее как значительно удаленную от зрителя. И, наоборот, слишком большая по отношению к плоскости форма кажется зрительно выступающей на передний план» [2, с. 9] (ил. 1).

Это предполагает более сложное понимание значения размера той или иной формы в композиции. Границы плоскости задают еще одну замкнутую линию, которая формально определяет предельный размер элементов композиции. Тем самым создается иерархия элементов композиции — одни подавляюще большие, размер воспринимается как метафора давления, конфликта и зрительного несоответствия с физическими размерами изобразительной плоскости. Другие находятся в подчинении,



Ил. 2. Учебное упражнение. 1 курс



Рис. 3. Учебное упражнение. 1 курс

они играют второстепенную роль, их малый размер относительно плоскости позволяет воспринимать их как составные части сложной формы. И чем меньше расстояние между малыми формами, тем явственнее будет проявляться этот эффект. Джулиан Хохберг в своей статье «Изображение вещей и людей» пишет о том, что формы, которые находятся в тесной близости друг с другом, мы рассматриваем как принадлежащие к одной теме, связанные по смыслу. Он называет этот эффект «законом близости» [3, с. 55] (ил. 2).

Психолог Д. Хохберг указывает на значимость и сложность принципов, по которым выстраиваются внутренние связи между элементами в композиции. Человеческое сознание ориентировано на поиски скрытых смыслов даже если в композиции использованы неизобразительные формы. Поиски и определение отношений между разными элементами подводит

зрителя к эстетическому переживанию конфликта противопоставления и (или) объединению разрозненного в целостное.

Закономерности восприятия, названные «законом близости» и «законом непрерывности» подводят к пониманию еще одного важного аспекта организации элементов в композицию — значение имеет не только то что мы видим, но и то, что мы подразумеваем, то что в реальности не изображено, но на это указывают определенные композиционные приемы. Расположение формы на плоскости так, чтобы она оказалась частично «обрезанной» другой или выходила за границы изобразительной плоскости является часто встречающимся композиционным решением в современном искусстве. Это иллюстрирует способность нашего сознания игнорировать прерывность и неполноту изображения и мысленно воссоздавать изображение как целостное.

Серия учебных упражнений и заданий по дисциплине «Композиция» позволяет студентам изучить закономерности восприятия изображения на примере формальной композиции с использованием геометрических форм разной степени сложности. Обязательным условием работы над заданиями является ограничение цвета только монохромной или ахроматической гаммой. Это, в первую очередь, позволяет сконцентрировать внимание на таких значимых аспектах как зрительный вес формы, тональное распределение масс в композиции (качественная характеристика), пропорциональное соотношение разных тональных оттенков (количественная характеристика). Перед студентами стоит задача организовать композицию используя предельно напряженный контраст черного и белого. «Противопоставление же этих двух цветов создает напряженный конфликт между ними. Каждый из них стремится победить другой: белый — смягчить тяжесть и плотность черного, черный в свою очередь — пригасить сияние белого. Таким образом, каждый из двух цветов старается приблизить второй к серому. Но, так как это только подразумевается в цветовом конфликте, напряжение становится энергией, которой может пользоваться художник для решения своих творческих задач» [1, с. 32] (ил. 3).

Контрастное сочетание черного и белого цветов подчеркивает выразительные свойства формы и акцентирует внимание на границе формы и фона. Особенно убедительно это воспринимается при смене тона на противоположный. Сохранение характера, размера и расположения элементов позволяет оценить взаимодействие формы и фона.

Для многих студентов процесс работы над таким двойным заданием стал откровением, так как наглядно продемонстрировал взаимозависимость формы и тона, визуального веса в композиции. Одновременно с такой комплексной задачей авторам приходилось по-новому подходить к поискам баланса между свободным пространством фона и элементами композиции. Использование инверсии обостряет восприятие конфигурации оставленных фрагментов фона. Приходит понимание, что сочетание различных по сложности изображений ответственно не только за свою

значимость в композиции, но и за то, как формируются «просветы» между ними и границами изобразительной плоскости.

Помимо практического художественного опыта, работа над абстрактными композициями формирует у студентов иной уровень мышления. Образное мышление позволяет увидеть скрытые от поверхностного взгляда возможности абстрактной формы. Привычный опыт восприятия пространства и изображения недостаточен для выражения сложных идей в сфере современного искусства. Тем ценнее первые опыты не только в создании уникальных композиций, но и теоретическое осмысление и анализ собственных работ.

Студентка Виктория Тумакова провела исследование восприятия композиции на тему «Погружение в воспоминания». Целью исследования стала попытка соотнести ассоциации, возникающие у зрителей и собственный замысел. Она задалась вопросом: что значат для человека собственные воспоминания? Каково значения важных фрагментов времени, сохранённых в памяти? Каково соотношение рационального и интуитивного в жизни человека? С этими вопросами она создавала свою композицию, подбирала тональное и графическое решение.

Следующий уровень исследования касался возможности донести свои размышления с помощью изобразительного языка. Автор предлагала рассмотреть композицию людям с разной степенью художественной подготовки и ответить на несколько вопросов. Обобщив собранный материал, автор пришла к очень важному для себя как художнику выводу: «Абстракция способна выражать нестандартные темы, заставляя обращаться к воспоминаниям, погружать зрителя в эмоциональное напряжение. Часть моей идеи была воспринята зрителями достаточно конкретно. В первую очередь, идея непрерывного течения времени, а также идея ценности настоящего момента» [4, с. 215].

Соединение художественной практики и вдумчивого осмысления возможностей композиции — основа для продуктивной работы студента над любой, даже самой сложной задачей. Композиция как самостоятельная дисциплина формирует не только прикладные навыки, но, что важнее всего, последовательные целенаправленные подходы к творчеству. В этом заключается профессиональность художника, каким бы экспрессивным или экспериментальным не были его пути творческого самовыражения, его художественное высказывание не должно остаться непонятым зрителю.

Именно зритель для современного искусства становится не просто соучастником художественного высказывания — он соавтор, его эмоциональный отклик — продолжение творческого процесса художника. Поэтому особенности восприятия композиционного решения важны для создания полноценного диалога. Особенно это важно в больших масштабах монументального искусства. Один из интересных примеров сочетания продуманной образной идеи и сложной пространственной композиционной структуры стало монументальное панно *Deus Particula*

в лобби комплекса *Moscow Towers* Андрея Бергера. За основу композиции взят образ движения: «...концепция движения энергии. Проходя сквозь здание сверху вниз, она растекается по первому этажу, оживляет боковые галереи. Я искал точное воплощение: представлял, как обтекает архитектуру воздух, как растекается жидкость ... Моя задача — пластически обыграть поток расходящейся энергии, чтобы он направлял зрителя, приглашал его подняться выше» [5].

Целостность, неразрывность образа и композиционного решения важные составляющие практики современного искусства. Основой для них становится изучение особенностей зрительного восприятия изображения не только с точки зрения анализа уже созданного, но и на практике.

Литература

1. Голубева, А. А. Основы цветоведения и колористики: учебник. — Москва: Изд-во В. Шевчук, 2018. — С. 32.
2. Голубева, О. Л. Практикум по композиции / О. Л. Голубева, А. А. Голубева. — Москва: Изд-во В. Шевчук, 2021. — С. 9.
3. Гомбрих, Э. Искусство, восприятие и реальность / Э. Гомбрих, Дж. Хохберг, М. Блэк. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2023. — 144 с.
4. Тумакова, В. Ю. Абстрактная композиция: воплощение и восприятие // Всерос. науч.-практ. конф. «ДИСК-2024». Часть 4. — Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2024. — С. 215.
5. Фомичев, А. Монументальное искусство — это приглашение к диалогу»: команда проекта *Deus Particula* о создании панно в *Moscow Towers* // NOW: [онлайн-издание]. — URL: <https://clck.ru/3FbeHi> (дата обращения: 25.11.2024).

УДК 741:378.147:7.071.5 (470.23–25)

А. М. Егорова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

В. В. Пугин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

ВАЖНОСТЬ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ЗАДАНИЙ В РАБОЧЕМ ПЛАНЕ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ В ВУЗЕ

В статье рассматривается принцип построения так называемых «методических цепочек» при разработке рабочего плана программы академического рисунка в художественно-промышленном вузе, сложившийся на основе многолетнего опыта преподавания рисунка в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица).

Ключевые слова: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, академический рисунок, программа обучения

Aleksandra M. Egorova

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

Vladislav V. Pugin

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

THE IMPORTANCE OF THE SEQUENCE OF TASKS IN THE WORK PLAN AT THE INITIAL STAGE OF ACADEMIC DRAWING TRAINING AT THE UNIVERSITY

The article discusses the principle of building the so-called «methodological chains» in the development of the work plan of the academic drawing program at an art and industrial university, which has developed on the basis of many years of experience teaching drawing at the A. L. Stieglitz SPGHPA

Keywords: Stieglitz Academy, academic drawing, training program

Для того, чтобы овладеть каким-либо умением нужно: во-первых, обозначить цель, которую хотелось бы достичь в процессе обучения и, во-вторых, иметь представления о последовательности действий, ведущих к достижению поставленной цели.

Нужно различать программные цели курса рисунка и последовательность выполнения заданий рабочего учебного плана, ведущих к достижению цели. Правильная последовательность выполнения заданий с учетом совокупного уровня и характера подготовки каждой отдельной группы студентов влияет на качество и быстроту получения желаемого результата.

Прежде всего, необходимо отметить, что специалист — выпускник вуза должен обладать профессиональными знаниями и навыками своего дела. Способность к композиции у творческого человека базируется как на представлении художника о реальности, так и на способности генерировать новую реальность, то есть произведение, создаваемое художником. Но чтобы развить представление, воображение и творческую фантазию, необходимо накопить соответствующий опыт наблюдения, понимания и воспроизведения уже существующей реальности. Рисунок как раз — один из учебных предметов (наряду с лепкой и живописью), который позволяет накопить представления и знания об окружающем мире, а также позволяет научиться фиксировать реальность и творческий замысел графическими средствами. Из этого следует, что главной целью учебной дисциплины «рисунок» на младших курсах является обучение наблюдению, изучение натуры и изображение ее на плоскости.

К сожалению, в силу известных изменений системы образования последних лет, последовательность учебного процесса в значительной степени, была нарушена в самой организации художественного образования. В прежние времена, существовала последовательность: художественные школы, средние художественные училища и, наконец, вузы художественного профиля. Если эта система нарушена, тогда теряется слаженность и поэтапность в обучении специалиста. В настоящее время высшей школе приходится восполнять пробелы довузовской подготовки. Художественные школы создавали необходимую первоначальную базу, вовлекали в профессию и давали понять, насколько она непроста. Средние училища давали первый уровень профессионализма — навыки владения арсеналом средств и начальную теоретическую подготовку. В настоящее время эта связность образования, к сожалению, нарушена. На младших курсах вуза приходится методически выстраивать работу, рассчитывая на изначально неподготовленного, или подготовленного недостаточно, студента. Ученики, поступающие на первый курс художественного вуза, имеют разную степень «вызревания», их сознание еще не готово к усвоению той информации, которая им дается, вследствие чего такие студенты не показывают хорошего результата. Только к старшим курсам будущие специалисты выходят на необходимый для серьезной учебной работы уровень. Для того, чтобы постараться не снизить итоговый уровень специалиста, последовательность заданий в рабочем учебном плане по дисциплине рисунок, так называемые методические цепочки, на современном этапе приходится выстраивать с учетом изложенных выше обстоятельств.

Изображаемое (среда и отдельные объекты) обладает многочисленными качествами: трехмерность, пространственная протяженность, разнохарактерная освещенность, окраска, фактура поверхности и т. д., такое многообразие натуры требует разделения изобразительных задач на отдельные составляющие. С. А. Петров — заведующий кафедрой рисунка Ленинградского высшего художественно-промышленного училища (ЛВХПУ) с 1949 по 1969 гг. в своей статье [5] дает такое деление методов обучения рисунку: объемно-пространственный, живописный, линейно-графический. Методы преподавания рисунка, выработанные Петровым и его коллегами в 1950-е гг. [2], лежат в основе современной школы обучения рисунку в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штигица (СПГХПА им. А. Л. Штигица). Не оставляя однозначного первенства за объемно-пространственным рисунком (перед живописно-экспрессивным), главенствующая роль в обучении, тем не менее, закрепляется за объемно-пространственным методом. Голова и фигура человека — идеальные объекты для овладения объемно-пространственным методом рисования, это объекты достаточно сложные и многообразные.

На взгляд авторов статьи, чтобы обучение рисованию головы и фигуры проходило более эффективно, необходимо подвести студента к правильному восприятию и пониманию формы. Что показывает опыт последних лет, лучше всего с этой задачей справляется следующая последовательность заданий: предметы свободной компоновки, архитектурная деталь, гипсовый слепок головы. Прежде всего необходимо познакомить ученика с понятием структуры и конструкции, и способами изображения объема на плоскости. Сделать это проще на основе близких и более понятных начинающему рисовальщику объектов — простых объемов и предметов быта. Так возникает первое задание «предметы свободной компоновки» [3]; в этом задании студент должен выбрать из предложенного набора предметов быта необходимое и достаточное количество объектов, чтобы, грамотно закомпоновав их в листе, создать убедительную объемно-пространственную композицию; в эту же композицию необходимо включить простые объемы — шар и куб, изображаемые по представлению. Памятуя о принципе разделения изобразительных задач, на первом занятии учеников нужно познакомить с тремя способами отображения реальности (объемно-пространственный, живописный, орнаментальный (линейно-графический)). Затем, следует объяснить, что при выполнении данного задания решаются только объемно-пространственные задачи, далее следует рассказ о двух инструментах передачи объема на плоскости: тоне и линии. На примере шара и куба обучающийся изучает и решает задачу передачи объема тоном на основе понимания законов идеального освещения и знании способов его воспроизведения на плоскости. Рисуя бытовые предметы в различных ракурсах, студент постигает понятия структуры и конструкции, и изучает способы передачи их объемно при

помощи второго инструмента — линии. Таким образом, в законченном рисунке есть наипростейшие объемы: шар и куб, максимально объемно нарисованные, которые служат своеобразным «камертоном» качества исполнения поставленных задач для более сложных предметов, нарисованных на первых этапах ведения задания, в основном, линией с легким тоном. Необходимо добиться от студента того, чтобы проработанные тоном геометрические тела, выступающие на передний план относительно линейно нарисованных предметов, постепенно гармонично «садились на свое место» по мере тональной проработки других объектов композиции относительно этих «камертонов». В процессе компоновки и исполнения работы следует обратить внимание рисующего на достаточно большую степень свободы в аспекте возможности как упрощения или же, напротив, усложнения любого наблюдаемого предмета. Как следствие прививается умение видеть и упрощать любую сложную форму до простых объемов, или же, наоборот, извлекать из наблюдаемого все его качества до последней детали. Таким образом, в результате выполнения этого задания ученик познакомится с базовыми принципами объемно-пространственного восприятия окружающего мира и с двумя инструментами (и правилами их использования) передачи объема на плоскости. Особенно следует остановиться на композиционном аспекте этого задания. Прежде всего, студента необходимо познакомить с основными категориями композиции (композиционный центр, контраст, нюанс, ритм, равновесие, статика, динамика, пропорциональные отношения и т. д.). Цельное композиционное звучание листа возникает постепенно, рисунок как бы докомпоновывается с учетом изученных правил композиции. Не стоит изначально задумывать расположение предметов. Требование и способность видеть целиком весь лист как единое произведение вырабатывается постепенно в ходе ведения рисунка.

Следующее задание — рисунок архитектурной детали (капитель, кронштейн) — продолжение знакомства и изучения объемно-пространственного метода рисования. В предыдущем задании линия опережала тон, грубо говоря, предметы можно было сначала «начертить», а потом вести выявление объема за счет тона. В рисунке архитектурной детали закомпоновать лист требуется изначально. Нужно научиться объединять тон с линией. Линии построения, линии, рисующие форму на границе объема и пространства, и тон, выявляющий форму, должны появляться в рисунке практически одновременно. Это современному ученику не всегда понятно и не всегда легко достижимо, несмотря на кажущуюся очевидность. Рисование архитектурной детали требует строго внимательного отношения к натуре, намного более точного соблюдения пропорций в сравнении с рисованием предметов. Также, приступая к работе, необходимо с большим вниманием отнестись к последовательному ведению рисунка от общего к частному. Если первое задание отчасти терпит фрагментарное рисование, допускает отдельное рассмотрение, то рисование

второго задания требует соблюдения принципа «целое — деталь — целое». Рисование архитектурной детали предполагает постановку с хорошим освещением, но идеально осветить модель никогда невозможно. Следует помнить старинное правило о том, что с натуры рисуют от себя. Учащийся должен видеть и применять закономерности идеального распределения тона (опыт, полученный при рисовании простых форм без натуры, следуя строгим теоретическим правилам [4]) в реальной ситуации. В этом задании в листе присутствует один изображаемый объект. Учащийся более сконцентрирован и способен решить объемно-пространственную задачу рисования на более высоком уровне.

Несмотря на методическую установку о том, что линии построения, линии, рисующие форму и тон должны возникать практически одновременно, предметы и архитектурную деталь все-таки можно «сначала начертить, потом раскрасить». С рисованием гипсового слепка античной головы так не получится. Голову невозможно обвести контуром и затупшевать. Рисование такой сложной формы, которой обладает человек, требует перехода на другой уровень изобразительного мышления. Требуется понимание условности изобразительного языка по отношению к реальности, умение абстрагироваться от мелочей, видеть обобщенные формы. Основной инструмент рисования сложной формы — это сведение ее к искусственным площадкам, совокупность которых создает сложные объемы форм человеческого тела (именно этот принцип лежал в основе «системы рисования Чистякова», вот как об этом пишет И. Е. Репин: «После его урока рисования с гипсовой головы на первый раз, для удобства и простоты он объяснял нам систему своего рисования. Она заключалась в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, т. е. границы этих плоскостей, образовывали сеть на всей голове, что и составляло основу рисунка головы» [1]). Идеальным дополнительным заданием в переходе от рисования архитектурной детали к голове является рисование специальной модели, так называемой «обрубковки» головы.

Как уже отмечалось выше, в основу метода обучения рисунку положен метод объемного рисунка, лучшими объектами постижения которого являются голова и фигура человека. В рассматриваемой цепочке заданий голова — это финальный рисунок, обобщающий знания, полученные ранее, и позволяющий изучить принципы применения полученных знаний на более сложном объекте. Однако, в контексте всего курса рисунка этот рисунок головы рассматривается как ознакомительный, на котором студент учится применять полученные знания о пространственном устройстве объекта, и способах, и инструментах его изображения. Также здесь более внимательно рассматриваются вопросы структуры и конструкции; рельефа и контура.

В то же время, ученик должен понимать, что все принципы и способы абстрагирования и осмысления реальности в категориях простых объемов и плоскостей — это лишь способ создания убедительного и грамотного трехмерного изображения на плоскости, а не путь какой-то нарочитой

«инаковости» и «особого стиля», что зачастую ошибочно приписывают мухинской школе рисования.

В наше время в обучении рисунку слишком много верят в науку и мало верят в тренировку. Искусство — это во многом тренировка, оптимизация ведет к потере качества. Любое обучение всегда идет с повторением, по спирали. Слишком просто было бы, исполнив последовательность заданий один раз, сразу обучиться всему. Поэтому очень важно иметь время на повторение и закрепление материала. К сожалению, существующих часов недостаточно.

Цепочка заданий: предметы свободной компоновки, архитектурная деталь, гипсовый слепок головы античной статуи — является первой ступенью к освоению объемно-пространственного метода рисования, основой которого является голова и фигура. Овладение же методом объемно-пространственного рисования, в свою очередь, ведёт к умению наблюдать реальность с натуры и воспроизводить её по представлению, что, в свою очередь, дает профессиональному художнику базу для создания своих уникальных произведений на основе накопленного опыта.

Литература

1. *Искусство: книга для чтения* / сост. проф. М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев. — Москва: ГУИМП РСФСР, 1961.
2. *Пугин, В. В. Учебный рисунок в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица: этапы развития, методики, основные тенденции* / В. В. Пугин, А. М. Егорова // Актуальные проблемы монументального искусства. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2022. — С. 477–486.
3. *Пугин, В. В. Учебный рисунок предметных форм свободной компоновки* / В. В. Пугин, А. М. Егорова // Актуальные проблемы монументального искусства. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2024. — С. 290–295.
4. *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.
5. *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. — 252с.

УДК 7.011:06.064:378.4:37.017.92

К. К. Константинов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

В. Ю. Семенов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

**ВЫСТАВКИ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗАХ КАК ЭЛЕМЕНТ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И ПАТРИОТИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ БУДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА**

В статье отмечается важная роль проведения художественных выставок творческих работ патриотической направленности, экспонируемых преподавателями в стенах вузов, для формирования и воспитания будущих специалистов. Приводятся примеры проведения подобных выставок на площадках ведущих художественных вузов Санкт-Петербурга за последние несколько лет. Отмечается значимость высокого художественного уровня произведений для раскрытия подобной тематики и ценность личного примера преподавателя для решения педагогической задачи.

Ключевые слова: выставка, патриотическая направленность, художественный язык, реализм, формализм

Konstantin K. Konstantinov

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

Victor Y. Semenov

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

**EXHIBITIONS OF CREATIVE WORKS BY TEACHERS
IN ART UNIVERSITIES AS AN ELEMENT
OF PROFESSIONAL AND PATRIOTIC EDUCATION
OF A FUTURE SPECIALIST**

The article notes the important role of holding art exhibitions of patriotic creative works performed by teachers at universities for the formation and education of future specialists. Examples of such exhibitions held at the venues of leading art universities in St. Petersburg over the past few years are given. The importance of a high artistic level of works for the disclosure of such

subjects and the value of a teacher's personal example for solving a pedagogical problem is noted.

Keywords: exhibition, patriotic orientation, artistic language, realism, formalism

Авторы ранее отмечали [3] большую положительную роль творческих выставок художников-преподавателей, организованных непосредственно в стенах высших учебных заведений для улучшения качества учебного процесса и консолидации преподавательских и студенческих коллективов творческих школ. В последнее время в силу произошедших определенных событий исторического периода, в который вступила наша страна, все больше организуются выставки ярко выраженной патриотической направленности. В частности, в стенах нашей академии (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица) наиболее заметными подобными экспозициями явились: «Память и слава» — выставка, посвященная 75-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне [1]; серия выставок, объединенных общим названием «Образ героя» [7] и выставок под общим названием «Сохраним наследие» [6].

Как было написано в одной из наших статей: «Наше время характеризуется отсутствием как официальной господствующей идеологии, так и сформулированной концепции ведущего художественного стиля» [4]. Также мы ранее отмечали [4], что все существовавшие ранее художественные школы функционировали в жестких рамках господствующей идеологии, предопределявшей как канонически, так и на подсознательном уровне мастера художественную форму будущих произведений.

Многим современным художникам, музыкантам и кинорежиссерам, вторичность по отношению к западным творческим течениям глубоко проникла в душу и в их творческие устремления. Взять на прокат модную форму с запада и буквально впихнуть в нее актуальное содержание — очень распространенное явление в нашей творческой среде. Любой мало-мальски патриотически настроенный человек испытывает испанский стыд, слушая многие произведения современной популярной музыки. Изобразительное искусство также страдает этим недугом, но беда в том, что современное западное изобразительное искусство не предлагает почти ничего нового, во всяком случае, ничего достойного подражания, до нас не доходит. Подражание идет в основном на тему, давно канувших в Лету формалистических явлений, таких как кубизм, супрематизм, фовизм и прочие.

Патриотическая тематика в искусстве, как никакая другая, не терпит фальши, по-настоящему проникновенное изобразительное произведение в этой области, могут создать только люди, имеющие большой опыт работы с натуры, не замороченные первостепенностью формы над содержанием, честно стремящиеся раскрыть образ реальности; художественный язык

возникает как бы естественно сам собой. Не случайно Д. Н. Кардовский, педагог, сделавший так много для развития самостоятельного по форме, патристического, по сути, высоко профессионального, по уровню, советского искусства, был сторонником формирования будущего художника исключительно на базе работы с натуры. Вот некоторые из его высказываний: «Методика преподавания должна быть построена на следующих принципиальных положениях: обучение рисунку и живописи от начала и до конца должно вестись только по натуре»; «Если же учащийся начинает с копирования образцов, хотя-бы очень высокого мастерства то он будет подавлен этим мастерством и, не поняв его сущности приобретет мертвые навыки» [2]. Примером таких авторов, выставивших свои произведения на упомянутых выше экспозициях, можно найти в первую очередь на выставке «Память и слава». Над организацией экспозиции работали: В. Ю. Семенов, Ф. В. Федюнин, К. К. Константинов Ю. Н. Агафонов и многие другие. На выставке можно было увидеть произведения художников ветеранов Великой Отечественной Войны. В их числе Р. Б. Пинкава, П. И. Пуко, М. И. Чурилин, И. П. Васильев и другие. Были представлены работы художников старшего поколения, многие из которых, или видели Великую Отечественную войну своими глазами, или родились вскоре после окончания Великой Отечественной Войны и успели запечатлеть ее участников и последствия с натуры. Среди них А. К. Крылов, В. В. Пугин, Д. А. Шувалов. Также были представлены произведения сравнительно молодых авторов, знания о войне у которых в основном базируются на воспоминаниях старших родственников, переживших эти трагические события. Среди работ художников-ветеранов, в первую очередь следует упомянуть фронтовые зарисовки архитектора М. И. Чурилина, которые он отправлял с ленинградского фронта в качестве писем своему сыну, еще не умевшему читать. В настоящее время его сын Ф. М. Чурилин — один из самых заслуженных и опытных старейших наших педагогов. Очень проникновенное произведение Пинкавы Ростислава Богуславовича «Письма 41-го года», изображающее натюрморт в интерьере землянки с горящим светильником, сделанным из гильзы орудия. Среди работ художников старшего поколения, захвативших лишь эхо Великой Отечественной войны очень трогательное впечатление оставляет графический лист профессора В. В. Пугина в котором он изображает романтическую сцену знакомства двух молодых людей в военной форме в ту страшную эпоху — впоследствии ставших его родителями. Так же впечатляют натурные этюды — портреты участников великой войны для картины «Взятие Новгорода» академика Российской академии художеств А. К. Крылова. Картины сравнительно молодых художников Ф. В. Федюнина «22 июня 1941 года (Вторжение)», А. Ю. Новоселова «За Победу», Г. А. Гукасова «Победители» и многих других поражают тем, насколько органично смотрятся рядом с работами ветеранов. Обладают глубиной и убедительностью образов.

Весьма интересной, художественной акцией является проект «СВОи» доцента кафедры рисунка академии им. А. Л. Штиглица О. Н. Юдина. Проект представляет из себя серию выставок портретов и композиций, выполненных по итогам творческих вечеров, на которые приглашаются реальные участники СВО, и, на которых студенты и преподаватели академии в процессе живого общения имеют возможность рисовать их с натуры. На сегодняшний день создана целая галерея портретов действительных участников специальной военной операции. Интересным моментом является тот факт, что один и тот же персонаж, изображенный разными художниками, двумя, тремя, а то и больше, может экспонироваться рядом на одной выставке, так как каждый портрет является самостоятельным произведением искусства, непохожим друг на друга и одновременно достоверно отражающим прототип.

Перечислим некоторых авторов и созданные ими произведения, прежде всего рисунки: Обманец Д. А. «Позывной “Всеволод”», Егорова А. М. «Позывной “Смольный”», Вошинин И. А. «Позывной “Зеленка”», Юдин О. Н. «Мухутдинов Марсель», Нестеров Т. Р. «Позывной “Смольный”», Тихомиров М. Л. «“Смольный” и “Зеленка”», Седова Л. В. «Луговин В. А.», Семенов В. Ю. «Позывные “Валенс” и “Яга”. Боевая чета», Попов О. Г. «Позывной “Черный”». Живописные произведения: Сивачев Ю. Е. «Отец Алексей», «Мел», Нестеров Т. Р. «Освободители Донбасса», Дудник М. Г. «Юрий Сивачев. Художник первой фронтовой бригады», Семенов В. Ю. «Сахаров В. А.», «Позывной “Зеленка”».

Особо хочется отметить участника проекта «СВОи» Юрия Сивачева. Художник-преподаватель из Ростовского художественного училища имени М. Б. Грекова был мобилизован для СВО, участвовал в боевых действиях, в последствии переведен в фронтовую творческую бригаду, непосредственно в зоне боевых действий создал множество портретов российских бойцов и картин на военную тематику, он был в числе первых, запечатлеть кого имели честь наши студенты и преподаватели в рамках художественной акции.

Помимо Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица), созданная портретная галерея героев, демонстрировалась также в Санкт-Петербургском государственном университете аэрокосмического приборостроения (ГУАП) и в Санкт-Петербургском государственном лесотехническом университете им. С. М. Кирова (СПбГЛТУ им. С. М. Кирова).

Параллельно с проектом «СВОи» в СПГХПА им. А. Л. Штиглица также проводится художественная акция «Лица Олимпа», куратор Юдин О. Н. Подобно предыдущему проекту, устраиваются рисовальные вечера, на которые приглашаются российские олимпийские чемпионы. В ходе акции были созданы портреты Е. В. Дьяченко, российской фехтовальщицы-саблистки, чемпионки Олимпийских игр в Рио-де-Жанейро, Н. В. Воробьевой, Олимпийской чемпионки 2012 г., серебряного призёра

Игр XXXI Олимпиады, чемпионки мира 2015 г., чемпионки мира 2019 г., трёхкратной чемпионки Европы, чемпионки России 2012 и 2019 г., Заслуженного мастера спорта России по вольной борьбе, Н. Н. Антюх — мастера спорта России по лёгкой атлетике, бронзового призера в беге на 400 м и серебрянного в эстафете 4*400 м на летних Олимпийских играх 2004 г. в Афинах и многих других мастеров спорта.

Трудно переоценить воспитательную роль подобных мероприятий для студентов. Кумиры спорта позируют для рисующих, ведут непринужденную беседу и при этом смотрят с большим уважением на людей искусства.

Следующий проект — проект «Сохраним наследие», куратор Семенов В. Ю. В рамках этого проекта состоялось несколько выставок в СПГХПА им. А. Л. Штиглица и СПбГЛТУ им. С. М. Кирова. Основу проекта составляют выполненные с натуры этюды-картины в ходе поездок-экспедиций художников по России. В центре внимания архитектурные, исторические, ландшафтные памятники нашего Отечества. Сюжетами стали: Псковская область (Изборск, Карамышево, Мелетово, Печеры, Михайловское, Пушкинские горы, Новоржев, Виделебье), Карелия (Юговичи, Геморестский погост), Старая Ладога, Новгород и окрестности (Юрьев-Польский монастырь, Софийский собор, спас на Нередице, храм Бориса и Глеба в Плотниках, Церковь Архангела Михаила на Торгу) и многие другие.

Среди авторов-участников данного проекта прежде всего следует отметить академика РАХ профессора Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (СПБАХ им. И. Репина), А. К. Крылова, почетного академика РАХ профессора СПГХПА им. А. Л. Штиглица, К. К. Константинова, профессора Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, И. В. Петрова, доцента, заведующего кафедрой Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) Д. О. Антипину, художников-преподавателей — профессоров СПГХПА им. А. Л. Штиглица: Билко А. В., Семенова В. Ю., Кирсанову Л. М., доцента М. В. Петрову-Маслакову, преподавателей Егорову А. М., Воцини-на И. А., Обманца Д. А. и многих других.

Этюд с натуры — самый честный жанр живописи, привлечение внимания к памятникам нашей истории и культуры через взгляд художника является весьма важным для формирования мышления молодых людей. Яркий художественный образ, зачастую самый запоминающийся феномен, иногда даже более, чем созерцание реальности и, уж тем более, чем просмотр фото и видео материалов. Сохранение исторического памятника, и сохранение его образа, порой не одно и то же. Уничтожение контекстной исторической среды вокруг объекта культурного наследия, музейная инфраструктура, служебные помещения и многое другое, калечат исторический художественный образ. Отчистить от наносного, восстановить его под силу художнику в своих произведениях. Кстати, увидеть многие из разрушающихся или полностью утраченных архитектурных шедевров русского зодчества иногда можно только на картинах художников.

Среди экспозиций патриотической направленности, состоявшихся в последнее время, безусловно, также следует отметить выставку «Просторы Родины моей» [5] в рамках проекта «Творческая весна», осуществляемого в СПбГУПТД. Организатор и куратор — заведующая кафедрой монументального искусства доцент Антипина Д. О. По сравнению с двумя последними указанными ранее проектами, эта экспозиция носит более широкий творческий характер, поскольку на ней представлены все традиционные жанры: тематические картины, портреты, натюрморты, пейзажи, декоративные композиции. Очень широкий диапазон участников: от академиков до студентов различных российских вузов, в частности: СПбГУПТД, СПбАХ им. И. Репина, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (СПбГАСУ), Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова (РГХПУ им. С. Г. Строганова), Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (СПбГИКиТ), Московский государственный институт культуры (МГИК), Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), Иркутский национальный исследовательский технический университет (ИрНТУ), Удмуртский государственный университет (УдГУ), Омский государственный педагогический университет (ОмГПУ), Белгородский государственный институт искусств и культуры (БГИИК), Российская государственная специализированная академия искусств (РГСАИ), Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина (ЛГУ им. А. С. Пушкина), Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева (ОГУ им. И. С. Тургенева), Южный федеральный университет (ЮФУ). То, что объединяет всех участников, — это искренность и правдивость созданных ими образов. На выставке нет фальшивых работ. Формат статьи не позволяет назвать все произведения и перечислить всех участников, но можно отметить наиболее выразительные картины: «Возвращение» Соловьевой И. Ю., «Северсталь» Новоселова А. Ю., «Утро праздничного дня» Федюнина Ф. В., «Набережная реки Сухона» Антипиной Д. О., «На своей земле (день победы в окопах неевского пяточка)» Полозова А. Ф., графическое произведение «Зеркало» Исаева Г. А.

Как отмечалось ранее, патриотическая тематика особенно чувствительна к фальши, малейшая неискренность автора к раскрываемой им теме сразу будет восприниматься как занудное нравоучение и вызывать скорее отторжение, чем сопереживание. Главными зрителями выставок, проходящих в стенах творческих вузов, являются, как правило, студенты. Будущий художник устроен таким образом, что часто воспринимает изобразительное произведение прежде всего через профессиональную ремесленную сторону, склонен очень требовательно оценивать уровень

мастерства, главное художественное содержание доходит до него постепенно, подсознательно. Поэтому патриотическая тематика требует не только абсолютно искреннего подхода, но и высокопрофессионального для того, чтобы она могла быть выставлена на суд студентов. Мы должны извлечь уроки из опыта социалистического реализма. Советское искусство было в высшей степени профессиональное, а что касается искренности, то в последние годы советской власти в произведениях патриотической тематики было очень много того, во что не верили сами авторы несмотря на то, что ранее были созданы настоящие шедевры социалистического реализма. Только сочетание искренности и мастерства могут сделать произведения по-настоящему проникновенными. Если художникам-преподавателям удастся достичь этого, учитывая то, что удачный личный пример преподавателя всегда высоко оценивается студентом — педагогический эффект от творческих выставок в стенах вузов будет весьма ощутимым.

Литература

1. *Егорова, А. М.* «Мы разные, мы вместе»: проекту 10 лет // Terra artis. Искусство и дизайн. — 2021. — № 2. — С. 176–179.
2. *Кардовский, Д. Н.* О принципах и методах обучения рисованию // Рисунок Живопись Композиция. — Москва: Просвещение, 1989. — С. 49–56.
3. *Пугин, В. В.* Творческие выставки, в стенах художественных вузов как составная часть учебного процесса по дисциплинам: «Рисунок», «Живопись», «Скульптура» / В. В. Пугин, В. Ю. Семенов, К. К. Константинов // Актуальные проблемы монументального искусства. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2020. — С. 118–125.
4. *Семенов, В. Ю.* Важность постановки задачи создания художественного образа в учебных заданиях по академическому рисунку / В. Ю. Семенов, К. К. Константинов // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — С. 584–590.
5. *Творческая весна: каталог произведений международной выставки-конкурса.* — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2024. — 156 с.: ил.
6. *Академией Штиглица организована выставка «Сохраним наследие» в Лесотехническом университете имени Кирова* // Академия Штиглица: [сайт]. — URL: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/akademiej-shtiglitsa-organizovana-vystavka-sokhranim-nasledie-v-lesotekhnicheskom-universitete-imeni-kirova> (дата обращения: 17.12.2024).
7. *ГУАП и Академия Штиглица открыли выставку портретов «Герои СВО»* // Академия Штиглица: [сайт]. — URL: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/guap-i-akademija-shtiglitsa-otkryli-vystavku-portretov-geroi-svo> (дата обращения: 17.12.2024).

**ЭСТЕТИКА АКВАРЕЛИ. ОБУЧЕНИЕ СТУДЕНТОВ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
ПРИЕМАМ РАБОТЫ АКВАРЕЛЬЮ**

В статье решается одна из проблем обучения живописи — усвоение студентами художественно-графического факультета таких приемов работы акварелью, которые в большей мере отражают эстетическую сущность данной живописной техники; доказывается важность не выработки у обучающихся техники ради техники, а развитие специфической живописной культуры, оригинального творческого мышления, предполагающего отсутствие шаблонности.

Ключевые слова: эстетические качества акварели, техники акварели, процесс обучения, живопись, творческое мышление, живописная культура

Nadezda A. Kosenko

Orel, Russia

Orel State University named after I. S. Turgenev

**THE AESTHETICS OF WATERCOLOR. TEACHING STUDENTS
OF THE ART AND GRAPHIC FACULTY THE TECHNIQUES
OF WORKING WITH WATERCOLOR**

One of the problems of teaching painting of the article solves is the assimilation by students of the Art and Graphic Faculty of such techniques of working with watercolor, which more closely reflect the aesthetic essence of this painting technique, proves the importance not of developing students' technique for the sake of technique, but the development of a specific painting culture, original creative thinking, assuming the absence of patterns.

Keywords: aesthetic qualities of watercolor, watercolor techniques, learning process, painting, creative thinking, pictorial culture

Акварель — это одна из самых известных и оригинальных техник изобразительного искусства. До настоящего времени между теоретиками и практиками истории и теории искусства идут споры по поводу того, является акварель живописью или графикой. На современном этапе большое количество профессиональных художников, учеников и студентов интересуются техникой акварели. В интернете можно найти многообразные мастер-классы, которые зачастую организуют

художники-любители — случайные люди, которые имеют косвенное отношение к искусству. При этом и те художники, которые позиционируют себя в качестве акварелистов, иногда пользуются двумя-тремя заученными приемами, а их творческие работы напоминают «штамповку». Это не значит, что, так или иначе, у самодеятельных художников или художников, у которых искусство поставлено на поток и является основным средством дохода, нельзя найти интересные творческие находки в области акварели.

В связи с этим, в рамках данной статьи можно обозначить актуальность исследования, связанную с возможностями успешного освоения обучающимися различных приемов работы акварелью.

Проблема заключается в том, что современная акварель имеет очень большой спектр технических приемов, но не все приемы помогут сделать работу творческой, выявив наиболее ярко эстетические качества этой техники изобразительного искусства.

Целью данной статьи можно считать определение оптимальных путей обучения студентов художественных специальностей основным приемам работы акварелью и их знакомство с наиболее выраженными эстетическими качествами акварельной живописи.

Акварель сегодня является самым распространенным материалом изобразительного искусства. Связано это в большей степени с простотой применения акварели не только для художников, но и для обучающихся.

Одним из важнейших свойств акварели является то, что краски легко разводятся водой, быстро сохнут, не требуют специальной подготовки основы — бумаги. Эти же качества могут вызвать и сложности в работе акварелью.

Акварель сложно переносит применение лишних слоев краски и многочисленные исправления. «Красота и привлекательность акварельной живописи заключается в легкости и стремительности мазка, в быстром беге кисти, в прозрачности и яркости красок. Акварелью нельзя работать спокойно, методично, не торопясь — это для нее не характерно ... Поэтому от художника требуется большая сосредоточенность и перед началом работы совершенно ясное представление о том, что он хочет и как он должен исполнить задуманное», — писала известная художница А. П. Остроумова-Лебедева [1, с. 32].

Основным техническим средством в акварельном изображении является мазок, красочное пятно или заливка. В зависимости от того, что превалирует в работе: пятна локального цвета с применением контуров или лепка цветом объема изображаемых объектов, — можно обозначить объемно-пространственное или линейно-плоскостное решение творческого произведения. То есть акварель до сих пор считается и живописной, и графической техникой. Линейно-плоскостное изображение характеризуется условным отношением к пространству и тепло-холодности, что позволяет отнести акварель к графике.

Ведущее качество акварели — прозрачность красочного слоя и чистота цвета. По сравнению с другими материалами изобразительного искусства,

именно акварель позволяет показать тончайшие цветовые переходы, тональные нюансы, особенно при передаче различных природных явлений. Одновременно с этим, именно акварель дает возможность применять активный, сочный, звучный цвет [2].

В практике обучения студентов художественно-творческих направлений подготовки и специальностей вузов акварельная техника является традиционной для изучения. С ее помощью начинается освоение начальных этапов живописной грамоты, изучения свойств цвета, основ передачи пространства и материальности в живописи и др.

На начальных этапах обучения живописи большинство педагогов применяют методику лессировочной акварельной живописи, послойную акварельную технику без примеси белил. Свет передается при помощи самой белизны бумаги, которая просвечивает через красочные слои акварели. Лессировки позволяют добиться богатства цветопередачи при помощи повторного наложения одного цветового оттенка на другой. При этом начинающие художники воспитывают аккуратность, четкость движения руки, внимательность и точность восприятия. Большую роль играет грамотно выполненный рисунок под акварель и план поэтапной работы акварелью, который должен быть у обучающегося. Исправления в акварели тоже надо учиться делать. Кроме того, акварель позволяет накопить творческий опыт и тренирует настойчивость в достижении своей цели. Педагог может дать задание — выполнить учебную постановку заново, без исправлений и с учетом допущенных ошибок. Тогда у студентов будет вырабатываться важное качество — работать акварелью сразу и наверняка, не делая исправлений.

Метод лессировок позволяет вести длительный акварельный этюд, глубоко изучить натуру, тщательно проработать детали изображения, добиваясь передачи материальности. Работа лессировками ведется преимущественно по просохшему предыдущему красочному слою. Различные приемы лессировочного письма чаще всего используются в процессе выполнения аудиторных учебных постановок: этюдов натюрмортов различной сложности, головы и фигуры человека.

Профессионализм классической многослойной акварели лучше всего сегодня представлен в работах С. Н. Андрияки и мастеров его школы. При помощи многочисленных мастер-классов и методической литературы опыт С. Андрияки и Академии акварели получил широкое распространение в отечественном художественном образовании. Это один из самых ценных примеров сохранения наследия традиционной русской академической школы изобразительного искусства.

В работе над краткосрочными этюдами на пленэре или в условиях мастерских чаще применяется метод однослойной акварели: по сухому или по сырому — алла прима (от итал. *alla prima*, в один прием).

Алла прима также с успехом используется в эскизной практике.

Работа по сухому в один прием требует самой большой точности, безошибочного письма. Эта техника развивает безукоризненность владения

акварелью, уверенность и мастерство в нанесении красочного пятна и мазка. Самой большой сложностью для начинающих художников здесь будет предусмотреть, чтобы в определенных местах краска не смешалась, не вышла за необходимые границы рисунка.

Работа акварелью по-сырому, наверное, в большей мере показывает ее лучшие свойства: мягкость цветовых переходов, текучесть и подвижность, то есть именно те качества, которые называют «акварельностью». Однако, работа по-сырому, требует от начинающего художника длительной практики, накопления опыта работы, а также специальных условий для того, чтобы бумага оставалась во влажном состоянии необходимое количество времени.

Для решения различных творческих задач студенты могут использовать и другие методы, и приемы работы акварелью.

Студенты младших курсов могут выполнять упражнения и задания, используя прием мозаичного письма. Один из выразительных примеров применения такого технического приема — произведения М. А. Врубеля.

Мозаичное акварельное письмо позволяет студентам добиться успеха в решении колорита работы, в поиске интересных цветовых находок, динамики. Раздельный мазок позволяет исключить случайное смешивание красок.

Прием «сухая кисть» достаточно редко применяется в классическом академическом письме акварелью. Этот прием один из интересных, но довольно сложных, позволяет натуралистично передать различные элементы реальной действительности. Однако, в учебной практике применение этого приема требует тщательного освоения. В противном случае работа «сухой кистью» будет похожа на обычное дилетантское раскрашивание рисунка.

Современная акварель — это новые приемы, технологии, материалы и принадлежности XXI в., это поиск оригинальных творческих решений, упрощение отдельных задач. При этом технологии XXI в. позволяют имитировать акварельную живопись при помощи компьютерных программ и искусственного интеллекта.

Эстетика современной акварели не позволяет снижать планку и умахлять достижения известных мастеров и художников-педагогов. Однако, применять качественные новые материалы можно и нужно, и в учебном процессе, и в творчестве.

Сегодня производители отечественных и импортных красок далеко вперед шагнули в области использования новых пигментов для изготовления акварельных красок, поэтому цветовая палитра и качественные характеристики акварели выросли во много раз. На рынке художественной продукции появились различные сорта бумаги из разных материалов (хлопок, целлюлоза), разной фактуры, степени зернистости и плотности. В настоящее время уже никого не удивить маскирующими жидкостями и карандашами, специальными кистями, фенами или, наоборот, жидкостями для замедления высыхания акварельных красок и т. д.

Однако, все современное техническое и технологическое «богатство» позволяет практически «рассчитать» будущую акварельную работу: необходимые эффекты, затеки, набрызг, штрихи маскирующей жидкости в конкретном месте.

Оригинальность, импровизация и творческая составляющая иногда начинают конкурировать с холодной искусственной «просчитанной» шаблонной виртуозностью «неоакварелистов».

Нельзя не согласиться с высказыванием известной современной художницы, мастера акварели Елены Базановой: «Помните, что у акварели есть два врага: стереотипы и страх. Изучайте различные приемы и манеры, но не следуйте стереотипам ...» [2]. При этом шаблонность мышления и поведения гораздо тяжелее преодолеть, потому что именно привычную манеру и приемы работы акварелью художники выдают за авторский почерк.

Таким образом, в настоящее время (XXI в.) перед художником-педагогом в процессе обучения студентов искусству акварели стоит ряд задач, которые связаны с формированием у будущих специалистов не только ремесленной, технической стороны мастерства акварелиста, освоения основных технических приемов работы в этой технике, но и особого художественного «акварельного видения», как составляющей его эстетической культуры [3]. Конечно, самостоятельность и активность самих студентов играет в учебном процессе огромную роль. Однако «ставить руку» будущего художника, а главное — творчески «настраивать» его душу, — основная задача педагога.

Литература

1. *Акварель: советы начинающим* / [сост. А. М. Михайлов, Т. А. Ганжалов]. — Москва: Мол. гвардия, 1991. — 32 с.: ил.
2. *Базанова, Е.* Стихия воды и краски: статья для сб. по техникам изобразительного искусства НИИ РАХ // Акварели невольной волны: [сайт]. — <http://kuzema.myl.ru/publ/10-1-0-52> (дата обращения: 18.11.2024).
3. *Косенко, Н. А.* Современная акварель и формирование индивидуальности художника // Акварель в учебе и творчестве: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. с Междунар. участием (15–16 ноября 2017 г.). — Орёл: ОГУ им. И. С. Тургенева, 2017. — С. 129–135.
4. *Косенко, Н. А.* Решение творческих задач в процессе выполнения учебных живописных постановок студентами-дизайнерами // Актуальные проблемы монументального искусства / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — С. 637–644.

УДК 72.07:75.021.322:378.096:378.147 (470.23–25)

Т. В. Чикова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

А. О. Котломанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

АКТУАЛЬНОСТЬ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ: АКВАРЕЛЬ ДЛЯ СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ

С позиции творческого понимания архитектурной профессии в контексте прошлого и настоящего, акцентирования в ней художественных компетенций, предлагается размышление на тему мотивации использования акварельной живописи на занятиях архитектурного факультета Санкт-Петербургской Академии художеств. Итоговые выводы обосновывают, как учебные занятия по рисунку и акварели позволяют будущим архитекторам овладеть специальными навыками художественной визуализации, графического исполнения проекта.

Ключевые слова: Академия художеств, факультет архитектуры, художественное образование, акварель, живопись, этюд, натюрморт

Tatiana V. Chikova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts

Alexander O. Kotlomanov

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

THE RELEVANCE OF ACADEMIC TRADITIONS WATERCOLOR FOR ARCHITECTURE STUDENTS

From the standpoint of a creative understanding of architecture in the context of the past and present, emphasizing artistic competencies in it, proposed a reflection on the motivation for the use of watercolor painting at the studies of the Faculty of Architecture of the St. Petersburg Academy of Arts. The final conclusions substantiate how the training sessions on drawing and watercolor allow future architects to master the skills in artistic visualization, graphic execution of projects.

Keywords: Academy of Arts, Faculty of Architecture, art education, watercolor, painting, sketch, still life

История подготовки архитекторов в отечественном академическом образовании восходит к традициям Императорской Академии художеств.

Хорошо известно, что русская архитектурная школа прошлого всегда отличалась высоким уровнем постановки художественных дисциплин, «методика преподавания которых строилась на глубоких традициях, преемственности последующими поколениями лучшего, что было накоплено до них» [4, с. 74]. В настоящее время изучение этих учебно-методических традиций особенно значимо в связи с возросшей актуальностью вопроса о повышении качества обучения будущих архитекторов.

Вспомним, в связи с этим, что в 1970–1980-е гг. некоторые известные советские архитекторы активно поднимали вопрос о все более осязаемой проблеме художественного мастерства в своей профессии, что было взаимосвязано и с системой образования, подготовки специалистов для строительства: «На каждом этапе развития советской архитектуры приходилось решать различные задачи, однако одна проблема всегда оставалась самой главной — проблема мастерства. И это естественно — без высокого мастерства никакой самый интересный архитектурный замысел не найдет глубокого и высокохудожественного воплощения» [12, с. 42]. А также: «Проблема художественного мастерства в архитектуре стоит сегодня по-новому в том отношении, что мастер должен “дорабатываться” до новых композиционных идей, упорными усилиями и поисками доходить до новых образов, открывать новые пути архитектурного искусства. Без этого нет сегодня настоящего мастера зодчества, сколь бы ни был он авторитетным специалистом в своей типологической отрасли. <...>. Важнейшая проблема мастерства сегодня — это открытие художественных закономерностей архитектурных произведений, создаваемых индустриальными методами строительства» [9, с. 3].

В чем же заключалась причина «проблемы мастерства»? Ответ на данный вопрос не может быть однозначным, хотя и можно привести в качестве объяснения некоторые объективные обстоятельства: «Начиная с середины XIX столетия резко изменились условия развития архитектуры и ее социально-экономическое значение в жизни общества, в его производственной и духовной деятельности. Создание объектов архитектуры, которое в прошлые эпохи было процессом не расчлененным, органически сочетающим творческое архитектурное начало со строительством сооружений, распалось на отдельные виды деятельности (производство строительных материалов и конструкций, производство строительных работ, производство инженерного оборудования и т. д.) со своей специфической организацией. Этим был нанесен первый серьезный удар старой теории архитектуры, где от архитектурного замысла и до возведения постройки все возглавлялось и организовывалось одним лицом — зодчим, владевшим всей совокупностью необходимых для этого теоретических знаний и практическим опытом» [3, с. 51]. Таким образом, архитектурный объект перестал быть уникальным произведением искусства и сделался предметом массового потребления. Последствия чего нам хорошо известны.

Но — вернемся к академическим традициям, которые все-таки, несмотря ни на что, сохраняют свою удивительную жизнестойкость.

С момента своего основания Академия включала в свой состав архитектурный класс, задача которого состояла в подготовке к самостоятельной творческой деятельности достаточно хорошо образованных зодчих, не уступающих своей выучкой европейским коллегам. Русская академическая школа смогла «построить собственную образовательную систему, сумевшую на практике подтвердить свою жизнеспособность» [7, с. 62]. В этой системе и в наши дни сохраняется основополагающий принцип «классичности», которая обусловлена, по словам В. Г. Лисовского, «самим фактом ее рождения» [5, с. 146] и признается непререкаемой реальностью, не подлежащей сомнению.

Одна из особенностей академической школы — особое отношение к художественной стороне архитектурной профессии. По традиции, изображение лепных орнаментов и гипсовых фрагментов ордерных композиций — капителей, карнизов, фриз, кронштейнов — прививало учащимся «чувство детали» [6, с. 39], приучало их хорошо понимать пластику архитектурных форм и выражать ее средствами рисунка. Учебные рисунки второй половины XVIII–XIX вв., показывавшие особенно высокие качества исполнения, со временем становились «образцами» [5, с. 148] и входили в число наглядных пособий, размещавшихся в академических классах, в том числе архитектурном.

Напомним, что Императорская Академия художеств состояла из двух основных отделений — архитектурного и живописно-скульптурного. При этом, обучение начиналось с общих классов, обязательных для всех независимо от будущей специальности. Совместное обучение живописцев и скульпторов в общих классах архитекторов «способствовало творческому сотрудничеству, общению, создавало атмосферу товарищеского соревнования, способствовало формированию высокого уровня графической культуры» [1, с. 19]. Практика совместного творчества живописцев, скульпторов, архитекторов и мастеров декоративного искусства в XVIII — первой трети XIX вв. — один из самых значительных вкладов Академии в русское искусство, в создание замечательных градостроительных ансамблей, великолепных дворцово-парковых комплексов, удивительных по стилистической целостности интерьеров. Воспитание способности мыслить пространственными образами, «ансамблем», создавать отдельные произведения как часть сложного художественного единства было предусмотрено методической системой Академии и ее программой, включавшей обучение особенностям стиля [10, с. 18]. Так в академическую систему были заложены традиции синтеза искусств, органично развивавшиеся и в XIX столетии, и в начале XX в.

Архитектор А. В. Щусев вспоминал: «Академия по тому времени [в 1890-е гг.] была первоклассной школой, которая могла бы соперничать с любой заграничной академией — Вены, Берлина или Парижа. Архитектурные детали классических сооружений были для нас, как для

музыкантов гимны и этюды ... Только после долгого изучения деталей, ордеров, пропорций студенты, приступали к композиции. Архитектурный язык классики становился ясен и понятен до мелочей. В памяти откладывалось то, что считалось наиболее ценным. Выработывался свой вкус и чутье к грамоте пропорций, к изысканности линий, усложнялась сущность архитектурного ансамбля, связь отдельных частей, общая мысль здания, расценивалось значение каждой детали, каждого штриха старых больших мастеров» [1, с. 20]. Также, он говорил, что в те годы «определенно пошел по линии художественной архитектуры» [8, с. 12], которая его увлекала и интересовала.

Консервативная система академического обучения давала устойчивые знания и навыки проектирования: начинающий архитектор свободно, по памяти мог составить проект здания любого назначения. Занятия рисунком, акварелью, владение приемами отмывки, знание теории теней и перспективы давали в его руки готовую методику эффективной визуализации проекта.

По словам художника-акварелиста, кандидата педагогических наук О. В. Шаюновой, «решение актуальных вопросов современной педагогики невозможно без изучения опыта прошлого, без обращения к анализу того или иного явления в историческом контексте» [11, с. 47]. В этом отношении особую ценность представляет опыт отечественного искусства прошлых столетий и в частности — обучение акварельной живописи в старой академической школе. Опыт, подтверждающий значимость изучения натуры, точного рисунка, тщательной проработки деталей, построения формы и пространства цветом, — нашел поддержку в системе преподавания акварели и в наши дни, особенно в изучении натуры в длительной учебной постановке.

Первоначально, после основания Императорской Академии художеств в середине XVIII в. программа обучения распределялась на пять «возрастов». С первого по третий «возраст» (с 5–6 до 15 лет) ученики, обучаясь по общей программе, получали единую художественную и теоретическую подготовку, включавшую в себя основы рисования и знакомство с «правилами архитектуры» [11, с. 40] (владение ими считалось обязательным для художника любого профиля). Акварель в то время активно использовалась архитекторами как техника для исполнения отмывок, однако созданию самостоятельных акварельных композиций внимание в системе обучения не уделялось. В то же время, обучающиеся имели возможность изучать способы работы акварелью с помощью руководств на русском и иностранных языках.

Систематическое обучение акварельной живописи начинается в России во второй половине XIX в., когда Совет Академии рекомендует Л. О. Премацци, профессора перспективной и акварельной живописи, как «хорошего наставника» и «лучшего акварелиста» [11, с. 42] для преподавания в «костюмном классе» (1871 г.). В своих акварелях (особенно в видах дворцовой архитектуры и интерьеров) художник в соответствии

с законами перспективы выстраивал планы, тщательно вырисовывал детали, создавал эффект живописного и объемного изображения. Творческие знания, приобретенные за десятилетия работы в акварели, Премацци передавал своим ученикам в Академии художеств, а также в Училище барона Штиглица. Несмотря на то, что современники отмечали в его работах «старомодность», «некоторую сухость» и «чрезвычайную выписанность деталей» [11, с. 43], они высоко ценили в них качества передачи состояния природы, фактурных особенностей, деталей архитектуры и убранства интерьера.

Почти одновременно с Премацци в Академии преподавал также П. П. Чистяков, разработавший знаменитую педагогическую систему, где уделил внимание и обучению акварельной живописи. В частности, руководствуясь принципом «посредника между учеником и натурой» [11, с. 43], он разработал серию акварельных упражнений — этюдов-«миниатюр» с постановок натюрморта и живой модели. Чистяков учил прежде всего «умению глядеть» на цвет, затем ставил задачу решения пространства, плоскостей, определения материальных особенностей формы и, наконец, давал упражнения «на образ», обучая при этом подлинному мастерству и профессионализму.

В целом, в старой академической школе прививались следующие навыки работы с акварелью: точный рисунок; построение формы и пространства цветом; достоверность в воспроизведении пространства по законам линейной и воздушной перспективы; создание эффекта живописного объемного изображения; художественная детализация. Все это давало превосходную профессиональную подготовку будущим художникам и архитекторам.

Традиции русской академической школы не были забыты, но их защита, сбережение и дальнейшее развитие являются сегодня важными задачами для художников и архитекторов, передающих свои навыки молодому поколению.

В настоящее время формирование специалистов на факультете архитектуры Санкт-Петербургской Академии художеств проходит во взаимосвязи процесса архитектурного проектирования и обучения изобразительному искусству, художественному творчеству. Это традиционная академическая система, направленная на воспитание архитектора «широкого профиля», способного не только создавать новые формы, организовать среду человека, но и владеющего всеми средствами пространственного изображения. На факультете архитектуры этой цели способствуют занятия по живописи с изучением техники работ, выполняемых акварелью, гуашью, темперой. Основной формой обучения живописи является этюд с натуры, а объектом изучения — натюрморт. Также, учебная работа по живописи ведется и при изображении интерьера, экстерьера. Цель — научиться изображать предметы и архитектуру во взаимосвязи с пространством, окружающей средой, освещением.



Ил. 1, 2

Это способствует приобретению основ живописной грамоты, развитию вкуса, повышению общей профессиональной культуры.

В основе обучения техническим приемам работы акварелью лежат два основных метода ведения живописного этюда: многосеансный метод отмывки (лессировочный метод) и односеансный метод «алла прима» как по сухому, так и по сырому основанию. Для учебной работы наиболее применима смешанная техника: одну часть изображения прописывать многосеансными лессировками, а другую часть — методом «алла прима». Выбор метода ведения работы акварелью зависит от задач, поставленных на занятии, а также обуславливается характером постановки. Для выполнения этюда головы выгоднее один метод, совершенно другой метод — для выполнения натюрморта. В процессе выполнения учебного этюда последовательно решаются следующие задачи: композиционное размещение изображения в листе с учетом соотношений плоскости и объема, выразительности пятна, закономерностей равновесия и симметрии; убедительная живописная передача объемной формы средствами цвета, светотеней, тона; приведение изображения к целостности и единству, сподчиненность главного и второстепенного. Процесс обучения строится в соответствии с методической последовательностью поэтапного усложнения учебных заданий и закреплении приобретенного опыта. Постановки проводятся при дневном освещении. Работы оцениваются преподавателями по окончании каждого задания, а затем представляются на итоговые просмотры.

Техника акварели в рамках дисциплины «Живопись» изучается в 1–4 семестрах (1–2 курс) (ил. 1, 2). Компетенции, знания и умения, а также опыт деятельности, приобретаемые студентами в процессе освоения дисциплины, будут использоваться ими в ходе осуществления профессиональной деятельности. Учебным заданием по живописи на первом курсе

является натюрморт, при выполнении которого внимание акцентируется на развитие у студентов культуры широкого живописного видения природы, чувства красоты и гармонии цвета, умения работать отношениями, целостности восприятия природы и этюда. В задании по интерьеру и экстерьеру решаются задачи живописно-пространственной характеристики простых архитектурных форм и мотивов, — так студенты учатся передавать архитектурный замысел, архитектурные композиционные идеи методами живописного изображения.

На втором курсе объектом изучения дисциплины «Живопись» является также натюрморт, в заданиях развиваются понятия «колорита» и «среды» — умение написать предмет в среде в комплексе всех его качеств. В заданиях по интерьеру и экстерьеру решаются задачи живописно-пространственной характеристики более сложных, многоплановых архитектурных форм и мотивов, — студенты учатся передавать архитектурный замысел, архитектурные композиционные идеи методами живописи. Основное внимание обращается на завершенность и детальное исполнение предметов натюрморта и архитектурных объектов в этюде.

Архитектурный факультет Академии художеств призван готовить не только строителей, хорошо разбирающихся в сложностях современной техники, но и художников, тонко чувствующих пластику архитектурных форм, обладающих развитым пространственным мышлением и понимающих специфику смежных видов искусства. При этом, надо заметить, что роль художественных дисциплин в процессе учебной подготовки время от времени подвергалась (и подвергается) критической реакции, но — история показывает, что академическая система эту критику выдерживает. Так, в начале 1970-х гг. известный советский архитектор и педагог Б. Г. Бархин писал, что в вузах архитектурной направленности проводится пересмотр учебного плана, чтобы, в частности, значительно увеличить количество часов на творческие художественные дисциплины и на историко-архитектурный цикл. «Усиление общегуманитарной и художественной подготовки связано с важнейшим вопросом поднятия уровня культуры учащихся и формирования общего эстетического мышления, необходимого для архитектора. Архитектурная практика последних лет говорит о недооценке силы идеологического воздействия архитектуры и недооценке архитектуры как искусства. Важно ликвидировать отставание в разработке вопросов теории архитектуры и учить студентов критическому подходу к освоению наследия и к современной зарубежной практике» [2, с. 34].

В конце 1990-х гг. Б. И. Кохно, заслуженный архитектор РФ, проректор Института имени И. Е. Репина по учебной работе, говорил:

«Архитектор-художник — это архитектор широкого профиля, решающий задачи, поставленные обществом и личностью. Он обладает развитым композиционно-пространственным мышлением, фантазией, взыскательным художественным вкусом, уверенно владеет навыками рисунка, живописи, скульптуры, профессиональной графикой. Он самостоятельно

решает общие вопросы синтеза искусств в конкретных произведениях монументального искусства и художественно-декоративного убранства, вводимых им в композицию для последующей совместной работы с художниками на стадии реализации. Эти качества и навыки приобретаются студентом при выполнении им конкретных заданий, способствующих развитию композиционного мастерства — основы архитектурного творчества» [5, с. 173].

Академическое образование нацелено на формирование базовых принципов в области художественного творчества, где архитектура понимается как некая вершина иерархии искусств. В соответствии с этим принципом, с этой логикой владение базовыми техническими компетенциями других видов искусства (живопись, графика, скульптура) должно пониматься как само собой разумеющийся вывод, как результат прохождения многоэтапного академического обучения. В этой же связи работает также и система жанров, где есть, в частности, жанр натюрморта, подразумевающий обращение к некой окончательно сформированной «натуре», что вполне может быть соотнесено с обращением к стандартным классическим формам в архитектуре.

Творческая стандартизация классических форм — это базовый элемент академического понимания архитектуры, когда мы используем один и тот же набор форм в той или иной композиционной последовательности. Разве это не похоже на использование одних и тех же предметов в академическом натюрморте? Мы ведь не придумываем заново ионическую или коринфскую капитель, равно как и не придумываем заново тот или иной элемент постановки учебного натюрморта. Ключевым словом здесь является — композиция, благодаря которой мы можем, отталкиваясь от стандартизированных форм, изобретать все новые и новые их комбинации.

Академия искусств сохраняет традиции классического и реалистического искусства. Они основаны на верности вечным законам эстетики, следовании объективным правилам отображения реальности в художественном произведении. Как бы ни критиковались эти традиции, время показывает, что они остаются константой в современной системе представлений о путях развития искусства. В основе академического обучения — логика следования природе и представление о том, что сознание художника творчески понимает реальность. Творческое понимание базируется на принципе идеальности, понятие о котором было выработано еще в античности.

Замечательно в свое время сказал И. В. Жолтовский: «При созерцании прекрасного архитектурного сооружения каждый невольно чувствует, что в это мгновение он сам как будто становится лучше, что в его сознание глубоко западает художественный образ, который наполняет все существо каким-то удивительно светлым ощущением радости и благодарности» [8, с. 12].

Академия сохраняет классический идеал, его актуальность вне времени.

Литература

1. *Андреева, Е. А.* Архитектурное отделение Императорской академии художеств в конце XIX века / Е. А. Андреева // Вестник МГГУ. — 2011. — Вып. 3. — С. 18–22.
2. *Бархин, Б. Г.* Союз архитекторов СССР и архитектурное образование / Б. Г. Бархин // Архитектура СССР. — 1970. — № 10. — С. 34–35.
3. *Быков, В. Е.* Насущные проблемы теории советской архитектуры / В. Е. Быков // Архитектура СССР. — 1970. — № 9. — С. 49–53.
4. *Гавричков, А. А.* Преподавание рисунка на архитектурном факультете / А. А. Гавричков // Состояние и задачи преподавания рисунка в художественных вузах и средних художественных школах Академии художеств СССР: сб. — Ленинград: Ин-т им. И. Е. Репина, 1987. — С. 74–77.
5. *Лисовский, В. Г.* Академическая архитектурная школа. Проблема стилистической самоидентификации / В. Г. Лисовский // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9, Вып. 1. — С. 145–179.
6. *Лисовский, В. Г.* Академия художеств. — Ленинград: Лениздат, 1982. — 224 с.
7. *Лисовский, В. Г.* Архитектурный факультет Академии художеств в период между мировыми войнами: проблемы структуры и стиля / В. Г. Лисовский // Науч. тр. Санкт-Петербургской академии художеств. — 2017. — № 42. — С. 61–96.
8. *Нестареющее наследие* // Архитектура СССР. — 1970. — № 10. — С. 11–12.
9. *Орлов, Г. М.* К вершинам архитектурного мастерства / Г. М. Орлов // Архитектура СССР. — 1970. — № 9. — С. 1–5.
10. *Пронина, И. А.* «Она образовала многих знаменитых ...» / И. А. Пронина // Декоративное искусство СССР. — 1983. — № 5. — С. 17–23.
11. *Шаюнова, О. В.* Традиции академической школы акварельной живописи / О. В. Шаюнова // Традиции русской художественной школы и современный педагогический процесс: сб. науч. тр. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. — Вып. 1. — С. 40–48.
12. *Яралов, Ю. С.* Художественный строй советского зодчества / Ю. С. Яралов // Архитектура СССР. — 1975. — № 11. — С. 42–50.

УДК 75.041.5:7.071.5:378.147

А. С. Коханик

Орел, Россия

Орловский государственный университет

им. И. С. Тургенева

Н. А. Коханик

Орел, Россия

Орловский государственный университет

им. И. С. Тургенева

АКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ-ЖИВОПИСЦЕВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ БЛОКА СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

В статье рассматривается использование активных методов обучения студентов творческой направленности по специальности — художник-живописец. Активные методы обучения, реализуемые в рамках контекстного подхода, формируют творческую деятельность, интерес к будущей профессии живописца, формируют профессиональные компетенции студентов.

Ключевые слова: живопись, художественное образование, творческая активность, контекстный подход, метод, портрет

Andrei S. Kokhanik

Orel, Russia

Orel State University named after I. S. Turgenev

Natalya A. Kokhanik

Orel, Russia

Orel State University named after I. S. Turgenev

ACTIVE METHODS OF TEACHING FUTURE PAINTERS IN THE PROCESS OF STUDYING A BLOCK OF SPECIAL DISCIPLINES

The article considers the use of active methods of teaching students of a creative orientation in the specialty of an artist-painter. Active teaching methods implemented within the framework of a contextual approach form creative activity, interest in the future profession of a painter, and form the professional competencies of students.

Keywords: painting, art education, creative activity, contextual approach, method, portrait

Включение в новое поколение Федерального Государственного образовательного стандарта по специальности 54.05.02 — «Художник-живописец» (станковая живопись) выпускников высшей школы универсальных

компетенций таких, как способность к саморазвитию и самореализации, межкультурное взаимодействие, разработка и реализация проектов, предполагает применение личностно-ориентированного и компетентностного подходов к обучению студентов.

Одним из эффективных средств формирования творческой деятельности и развития личностных качеств будущих художников-живописцев являются образовательные технологии контекстного обучения, основы которого разрабатывались Н. А. Бакшаевой, Н. В. Борисовой, А. А. Вербицким, В. Ф. Тенищевой и др. «К учебно-профессиональной деятельности, согласно контекстному подходу, студент должен подходить через деятельность учебную, в которой, начиная с первого курса, последовательно моделируется профессиональная деятельность специалистов со стороны ее предметно-технологических (предметный контекст) и социальных составляющих (социальный контекст)» [3, с. 33].

Использование в рамках контекстного подхода активных методов обучения студентов по специальности 54.05.02 — «Художник-живописец» (станковая живопись) на данный момент является весьма актуальным.

Активные методы обучения важны как в процессе обучения специальными дисциплинам, таким как «Станковая картина», «Живопись», «Рисунок», «Общий курс композиции», так и при изучении блока психолого-педагогических дисциплин: «Теория и методика преподавания дисциплин художественного образования», «Основы профессиональной деятельности художника-живописца», «Основы педагогики и психологии в профессиональной деятельности».

Дисциплины психолого-педагогического блока изучаются с точки зрения художественной педагогики, академической системы художественного образования, т. е. решение педагогических задач возможно лишь при актуализации межпредметных связей.

Обучение будущих художников-живописцев на художественно-графическом факультете Орловского государственного университета им. И. С. Тургенева рассматривается как целостный педагогический процесс, включающий в себя образование, развитие творческих способностей, эстетическое воспитание студентов. «Одним из основополагающих принципов обновления содержания образования является его личностная ориентация, предполагающая опору на субъектный опыт учащихся» [2, с. 215]. Это особенно важно при подготовке художника-живописца. Обучение живописи играет значимую роль в формировании профессиональных и общих компетенций будущих выпускников. И здесь важно использование активных методов контекстного обучения — трансформации учебной деятельности в профессиональную и самостоятельную творческую деятельность.

В процессе бесед и опросов студентов художественно-графического факультета выявляются актуальные темы, связанные с их будущей профессиональной деятельностью, такие как:

- профессиональное самоопределение,
- творчество в условиях технологического развития общества,
- возможность реализации своего творческого потенциала в профессиональной деятельности,
- место и роль художника в современном мире.

В процессе изучения теоретических дисциплин студентам предлагается активно включаться в исследовательскую деятельность, изучить педагогический опыт выдающихся художников-педагогов прошлого. Это помогает в самоопределении собственной будущей профессии и творческой деятельности, развитии самооценки и рефлексии процесса и результата собственной художественной деятельности. Развитие исследовательских навыков способствует формированию универсальных компетенций студентов.

При изучении истории художественного образования студенты выполняют индивидуальные исследовательские проекты, изучают академическую методику преподавания живописи, рисунка, композиции, методику преподавания в детских школах искусств, частных школах живописи, проводят анализ педагогических систем и выявляют возможность использования этого опыта в современном художественном образовании.

Основные параметры анализа педагогического опыта художников-педагогов:

- на чем основывалась система преподавания художника-педагога,
- отношение учащихся к своему педагогу, раскрытие индивидуальности учащихся,
- место выпускников в художественной культуре своего времени,
- изучение произведений художника-педагога и его учеников,
- изучение культурной жизни того периода,
- теоретическая реконструкция особенностей учебного процесса на основе биографии художника и воспоминаний учеников, писем, биографий и автобиографий.

Студенты выполняют индивидуальные исследовательские проекты и защищают их в конце семестра. Проектная деятельность является одной из основных составляющих активных методов обучения. Проекты студентов также реализуются совместно с музеями города. В Орловском музее изобразительных искусств проводятся проблемные семинары, научно-практические конференции с участием студентов.

Обращение к опыту выдающихся педагогов прошлого (Д. Н. Кардовского, В. Г. Перова, И. Е. Репина, А. К. Саврасова, В. А. Серова, П. П. Чистякова и др.), изучение их методов преподавания значительно способствует развитию творческой активности студентов, развивает познавательный интерес. Это положительно отражается в работе над учебными постановками, в частности, при работе над живописным тематическим портретом, который является одним из важных и сложных заданий при обучении будущего художника-живописца.

Современные педагоги, рассматривая обучение живописи, также отмечают, что процесс обучения живописи на практике должен сочетать в себе как инновационный, так и традиционный академический подход.

Применение этих методов обучения помогает студентам решать, как учебные, так и творческие задачи работы над тематическим портретом, что является необходимым для их дальнейшей творческой деятельности.

Также важно, чтобы задания и постановки планировались по возрастной сложности, не были однообразными и различались по следующим параметрам:

- по типу модели (мужская, женская);
- по возрасту;
- по ракурсу и развороту модели (выше, ниже, профиль, три четверти анфас);
- по освещению (мягкий, контрастный свет, разное освещение);
- постановки на разных фонах (темный, светлый);
- использование разных аксессуаров.

Именно при работе над тематическим портретом используется опыт преподавательской работы И. Е. Репина, В. А. Серова. Творческий подход к организации постановок, раскрытие в учебной работе художественного образа портретируемого, использовал и Народный художник СССР, лауреат государственной премии им. И. Е. Репина, член Российской Академии художеств, основатель художественно-графического факультета, уникального методического фонда в Орловском педагогическом институте — Андрей Ильич Курнаков. В этом году отмечается 65-летие образования факультета. Мемориальная мастерская и Картинная галерея Андрея Ильича Курнакова является методической базой для всех молодых художников и преподавателей.

В своей педагогической деятельности художник развивал академические методы преподавания живописи и с большой ответственностью подходил к организации учебно-тематической постановки. Начиная с подбора натурщиков, костюмов, аксессуаров, характеризующих выбранную тематику, Андрей Ильич требовал от студентов вдумчивого анализа натуры, передачи состояния, художественного образа модели. Под его руководством создавались такие замечательные дипломные работы как: «Письмо с фронта», «Портрет сталевара», «Портрет художника», литературные образы, связанные с творчеством И. А. Бунина, И. С. Тургенева, Н. С. Лескова.

Выполнение дипломного проекта выпускной квалификационной работы является самым главным этапом обучения художника-живописца. Ход работы над дипломным эскизом в области жанровой живописи включает в себя поиск наиболее выразительных образов, что требует создания многочисленных этюдов, поиска характерных черт модели, передачи настроения, создания выразительного художественного образа.

Активные методы обучения, в частности — исследовательские и творческие проекты, использование межпредметных связей, реализуемых

в рамках контекстного подхода, активизируют творческую деятельность, интерес к будущей профессии, формируют профессиональные компетенции студентов. Все это является важным дидактическим средством активизации познавательной деятельности, развивает творческий подход, формирует определенные личностные качества будущих художников-живописцев. Таким образом, через предметный контекст (индивидуальные исследовательские и творческие проекты), студенты подходят к социальному контексту — будущей профессиональной деятельности.

Литература

1. *Бачурина, Л. В.* Система активных методов обучения и развитие художественно-творческой компетентности / Л. В. Бачурина, Е. Б. Быстрой // Проблемы и перспективы развития образования в России. — 2011. — № 12. — С. 215.
2. *Вербицкий, А. А.* Компетентностный подход и теория контекстного обучения: мат-лы к четвертому заседанию методологического семинара. — Москва: ИЦПКПС, 2004. — 84 с.
3. *Коханик, Н. А.* Контекстный подход к обучению как средство развития профессиональных качеств будущих художников-педагогов // Образование и общество. — 2010. — № 5 (64). — С. 33–37.

ГРЕКО-РИМСКАЯ СКУЛЬПТУРА ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА: ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОЧНИКОВ

Непосредственная художественная практика копирования скульптуры в Государственном Эрмитаже позволяет углубленно изучать живописно-пластическую целостность мирового наследия. Целью исследовательской работы «Эрмитажной школы живописи» (1960–1980-е гг.) было выяснение структуры и принципов организации визуального произведения. Опыту изображения скульптуры как основы художественного мастерства и интерпретации ее образов в наследии «эрмитажников» посвящена настоящая статья.

Ключевые слова: Г. Я. Длугач, С. М. Даниэль, А. П. Зайцев, Эрмитажная школа живописи, аналитическая интерпретация, художественный образ

Olga Y. Koshkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg union of artists

GRECO-ROMAN SCULPTURE FROM THE HERMITAGE COLLECTION: SOURCE OF INSPIRATION AND INTERPRETATION OF SOURCES

The direct artistic practice of copying sculpture in the State Hermitage allows for an in-depth study of the pictorial and plastic integrity of the world heritage. The purpose of the research work of the «Hermitage School of Painting» (1960–1980s) was to clarify the structure and principles of organization of a visual work. This article is devoted to the practice of depicting sculpture as the basis of artistic mastery and the interpretation of its images in the heritage of the «Hermitage workers».

Keywords: G. Dlugach, C. Daniel, A. Zaitsev, Hermitage School of Painting, analytical interpretation, artistic image

В коллекции античной скульптуры Государственного Эрмитажа произведения, созданные древнегреческими ваятелями, представлены римскими копиями первых веков нашей эры. За два с половиной столетия существования музея эта коллекция, насчитывающая сегодня более двух тысяч экспонатов, стала одной из лучших среди аналогичных собраний мира. Значимость эрмитажного собрания — в его культурном наследии,

богатстве духовного опыта: «...важно не количество дошедших до нас произведений, а желание понять и принять то лучшее, что было создано древними мастерами» [7, с. 22].

Одна из основных задач эрмитажной коллекции — служить учебным пособием для художников, предоставляя возможность совершенствования в искусстве рисунка, овладения основными категориями и принципами структурного анализа изображения на примерах греко-римского художественного наследия. Ряд литературных источников (наставления Дж. Б. Арменини, П. П. Рубенса, Д. Л. Бернини) свидетельствует о необходимости копирования статуи, бюста или каких-либо фрагментов скульптуры в процессе художественного образования, подчеркивая важность такого этапа в общей подготовке будущих живописцев [1].

В исследовательской практике «Эрмитажной школы живописи» — неофициальной группы, возникшей в конце 1960-х под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988) — копированию скульптуры непосредственно в залах Государственного Эрмитажа придавалось важнейшее значение. Художник и педагог Г. Я. Длугач в начале 1930-х был слушателем института живописи, скульптуры и архитектуры (ИнЖСА, ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Репина). Он навсегда сохранил знания и навыки от преподававших в нем К. С. Петрова-Водкина и П. Н. Филонова. В ИнЖСА были получены и первые уроки пластической формы: педагог, профессор факультета скульптуры А. Т. Матвеев (1878–1960) демонстрировал в своем творчестве качество, составляющее саму сущность скульптуры — пластичность, охватывающую жизнь во всей совокупности взаимодействующих в ней сил.

В произведениях А. Т. Матвеева доминирует твердый материал, базирующийся в «каменесечении» — способе ваяния, связанным с отделением, скалыванием, выстраиванием работы «от крепких, органично связанных форм большого наполнения» [2, с. 11]. Практические уроки по воплощению мысли в грубом материале породили основу будущей аналитической философии «эрмитажной школы» — «камень» как фундамент произведения: «На языке Длугача сущность пластической формы выражалась одним словом, приобретшим характер термина: “камень”. Что значит — целое» [8]. «Камень» (иначе — «монолитная плита») выявлялся на изобразительной плоскости построением системы линий, невидимых зрителю, но мыслимых автором прообраза, которые создают энергетическое поле.

Доктор искусствоведения С. М. Даниэль, один из учеников Г. Я. Длугача, фиксировал, что в философии наставника иллюзия зрительного восприятия не соответствует действительной сути: «Например, белая стена производит впечатление легкое и воздушное, но если мы ударимся о нее, то хорошо почувствуем каменную суть. Поэтому, если стремиться к передаче не иллюзии, а сути, надо применять особые средства выражения ... все в метафизической основе своей провозглашалось «камнем», каким-то абстрактным «КАМНЕМ» идеальной скульптурности в восприятии

природы, в пластике, в рисунке, в живописи. Эта геометрия с ее линиями и точками имела более общего с чувствами, чем с математикой ... решала проблемы пространства и плоскости, детализации и обобщения, тяжести и динамики — во имя создания динамического образа» [11].

Метод аналитической интерпретации Г. Я. Длугача опирается на оригинальную концепцию, которая выделяет в качестве предмета изучения не только картину, скульптуру или иной объект визуального искусства как носителей объективно существующих эстетически-формальных категорий и качеств, но и отношение «зрителя-интерпретатора» к процессу исследования картины, совершенствование деятельного общения с произведениями изобразительного искусства.

Практическая работа приверженцев Эрмитажной школы проходила непосредственно в залах главного музея страны, в те годы еще пустынного. Г. Я. Длугач в поисках «правды изображения» много работал в залах античного мира (№ 106–130) Нового Эрмитажа: «Античная скульптура (антики) с отбитыми носами, без глаз и ушей, со сколотыми очертаниями, отдельными фрагментами — великолепны. Старые мастера шли только от греков, изнутри, и контур у них являлся следствием внутренних построений» [13, с. 11].

Каждый из учеников находил свою мотивацию практической работы в Эрмитаже. Так, В. К. Кагарлицкий фиксировал то, что музеем «... научил меня понимать формат как Землю, где любое магматическое образование примет только те очертания и объемы, которые позволяют ему принять внутриземные давления» [11]. А Б. Ф. Головачев среди причин, побудивших прийти в музейные залы, выделял «... мотив чисто практический — возможность “научения”. Однако, чем дальше, тем больше он вытеснялся моментом изучения ...» [11].

Как бы то ни было, работа под руководством Г. Я. Длугача в Эрмитаже начиналась несколько раньше и не сразу там — в библиотеке Академии художеств и в Музее слепков¹, где постепенно раскрывалось внутреннее построение античной пластики. Молодые художники Б. Ф. Головачев, Ю. А. Гусев, В. К. Кагарлицкий только после трех месяцев работы в пространстве экспозиции Музея, куда были отправлены наставником — «нарисуйте там то, что вам нравится. Только не пытайтесь меня удивить!» [6, с. 42] — и последующего показа рисунков приступили к учебному творчеству в залах Античного мира.

В записях В. К. Кагарлицкого сохранилась постанова «научения»: «Нам предстояло скомпоновать на листе одну из колонн, стену, часть потолка, пол, дверь, ведущую в соседний зал, и одну-две скульптуры, из тех, что подчеркивали величие и мощь мраморного интерьера» [12, с. 48]. Наставник ставил задачу ограничения, сдерживания: нужно было найти 10–12 линий так, чтобы их симбиоз мог создать неиллюзорную глубину зала, превращая при этом плоскость листа в массивный «монолит, “плиту”».

¹ Постоянная экспозиция отдела слепков НИМ РАХ

Решение задачи перевода на двумерную бумажную плоскость циклопического давления колонн Античного дворика на пол зала и факта «обрушения» всей тяжести потолка на колонны занимало всех студийцев. В личных архивах художников, в фондах музея «Царскосельская коллекция» сохранилось множество графических и живописных работ на тему «Аналитическая интерпретация эрмитажного интерьера с античной скульптурой». К примеру, у Б. Ф. Головачева (ил. 1) архитектурный мотив в рисунке навеян разными конструктивными элементами в отделке зала Нового Эрмитажа, при этом абсолютно лишенного пластического декора. Чистая форма, внутри которой находится такая же, по представлению художника, доведенная почти до схемы античная статуя, римская работа по греческим образцам V в. до н. э. круга Поликлета, отдаленно напоминающая Дорифора.



Ил. 1. Головачев Б. Ф. Зарисовка эрмитажного интерьера с античной скульптурой, 1969. Бумага, графитный карандаш. 23,5×16,4. СПбГУ «Музей “Царскосельская коллекция”»

Прямая речь художника передает накал внутренней работы (здесь — из записей В. И. Филимонова), транслирует наличие скрытого диалога, сопровождающего исполнительский процесс: «07.1968 г.... начаты интерьеры античных залов... Задача во всех работах № 1 — линии и образ... Вся работа — это не геометрия и числовые расчёты, а выражение в движении линий и форм образа. Раскрепостить интуицию, творческий инстинкт, но в то же время обогащать их строгостью геометрических форм, точностью инстинктивного расчёта...»

05.1968 г. Работа над «Интерьером с Афиной». Наконец-то преодолена, хотя и в неполной степени, ортодоксальность в линиях...

12.1969 г. Рисуя античную скульптуру. Г. Я.: «Дать не пропорции, а образ. Более весомую фигуру, голову не вытягивать, а вбить и в то же время дать ей движение, контрастное торсу»» [4].

Автобиографические записи С. М. Даниэля конкретизируют постановку задачи по исполнению графических интерьеров с колонной, проговариваемую Г. А. Длугачем: «Сделать так, чтобы колонна, стремясь вверх, с силой ударяла в потолок, который от удара опрокидывался бы на стену, а стена удесятенным



Ил. 2. Кагарлицкий В. К. Античная голова. 1969. Бумага, темпера. 47×30. Частное собрание. Источник: Владимир Кагарлицкий. Живопись и графика, [1939]–[1993]. С. 33



Ил. 3. Тумин М. Е. Набросок с античной скульптуры «Геракл» (Эрмитаж), 1970. Бумага, кисть, тушь (коричневая), спичка (?). 24,7×17,7. СПбГУ «Музей “Царскосельская коллекция”»

весом давила на пол, и пол нес бы все это на себе» [9, с. 110]. Интенсивность внутреннего процесса творчества, еженедельные практики в музее (в те годы художники имели право на два дня работы по копированию в Эрмитаже) высвечивают в мемуарах не только суждения ученика, но и эмоциональную канву рабочего процесса. С. М. Даниэль так описывает эффект единства линий, цепко держащихся друг за друга, образующих живую слитную пульсирующую нить в рисунке построения интерьера с колонной: «Еле видимая или почти невидимая, она брала разбег по горизонту снизу, исчезала в точке отрыва, снова появлялась, совершала винтовое движение, стремглав падала, снова неслась вверх, умудряясь захватить на своем пути все, что того стоило, и, достигнув полной свободы, растворялась в высоте» [9, с. 115].

Переходя от создания закономерного геометрического образа музейных интерьеров (Залы Юпитера, Диониса, Афины, Геракла, Овальный зал или Античный дворик), в которых облик зала, скульптуры и выставочных гарнитур образуют единый художественный ансамбль, «эрмитажники» работали над плоскостной визуализацией скульптуры с помощью

линий и форм (прямоугольники, треугольники, дуги) так, чтобы достигнуть способности «выразить основные пластические категории: тяжесть, давление, плотность как соотнесенные между собой смыслообразующие факторы ...» [5, с. 16]. В представленной здесь работе В. К. Кагарлицкого (ил. 2) угадывается прообраз мраморной Головы амазонки — римской работы по греческим образцам 440–430 гг. до н. э.

Один из наиболее известных образов Геракла не только в античном, но и в европейском искусстве, вдохновил на создание графического аналитического наброска М. Е. Тумина (ил. 3).

Скульптура, представленная в эрмитажной экспозиции — Геракл Фарнезе, изготовленная в 208–220 гг. по бронзовому оригиналу Лисиппа, считается пластической метафорой времени — признанием утратой Древней Грецией независимости [7, с. 271]. Нашему современнику

удалось подчеркнуть в аскетичном изображении и слишком тяжелый торс героя, и несколько приземистые пропорции фигуры, а также утрированные мышцы груди и рук. Образ, построенный на концентрации физического состояния героя — неимоверной усталости после совершения подвигов, оттеняется неподвижностью позы — смещение центра тяжести за ось фигуры с грузным навалом на палицу. Пластическая форма наполнена внутренним единством, элементы взаимно соотнесены и интегрированы.

Скульптура богини плодородия и царства мертвых Персефоны, расположенная в Зале Геракла, — римская работа II в. по греческому оригиналу — побуждала к процессу создания двумерной динамической структуры композиции многих практиков Эрмитажной школы. У М. Е. Тумина (ил. 4) художественный смысл соткан плотностью линий как строение ткани, акцентированный точками и напряжением дуг.

Созданный образ — уступчиво-женственный, наполненный довольством. В то же время С. М. Даниэль в рамках своего подхода к интерпретации мраморной статуи создает свой схематично-прозрачный образ (ил. 5).

Густой штриховкой выводя драпировку на первый план, саваном окутывая фигуру Персефоны, художник являет нам владычицу преисподней.



Ил. 4. Тумин М. Е. Набросок с античной скульптуры «Персефона» (Эрмитаж), 1970. Бумага, графитный карандаш. 20,5×14,6. СПбБУ «Музей «Царскосельская коллекция»»



Ил. 5. Даниэль С. М. Набросок с античной скульптуры, 1970. Бумага, перо, тушь. 21,5×10,5. СПГБУ «Музей “Царскосельская коллекция”»



Ил. 6. Даниэль С. М. Набросок с античной скульптуры, 1970. Бумага, графитный карандаш. 26,9×18,6. СПГБУ «Музей “Царскосельская коллекция”»

Руке этого же художника принадлежит рисунок иной живописно-пластической манеры — интерпретация римской работы по греческим образцам V в до н. э. круга Поликлета (ил. 6).

Свое отношение к образу Афины, богини-воительницы, в произведении Кресилая наиболее эмоционально выразил историк искусства И. И. Винкельман: «Я остаюсь нем, глух и лишен чувств, видя ее» [цит. по: 7, с. 178]. Мраморный бюст (I в. по греческому оригиналу 430–420-х гг.) из собрания Эрмитажа, обладающий чертами большой женственности, не оставил равнодушным и нашего современника: А. А. Бакун создал несколько графических и живописных работ-интерпретаций этого образа. Начиная с выверенной схемы строения скульптурного произведения, основанной на внутренних линиях и взаимопроникающих плоских фигур (ил. 7), художник переходит на другой уровень формообразования, добавляя цвет (ил. 8). Использование темперы позволяет подчеркнуть мягкую трактовку волос, обрамляющих пышными волнами виски и падающие на шею, а также воспроизвести поразительно гладкую и ровную поверхность памятника.

Единственная работа «эрмитажников», относящаяся к серии работ по «антикам» и ныне находящаяся в фондах ГЭ, — рисунок сангиной



Ил. 7. Бакун А. А. Набросок с античной скульптуры, 1970. Бумага, графитный карандаш. 30×20. Собственность автора



Ил. 8. Бакун А. А. Набросок с античной скульптуры, 1970. Бумага, темпера. 70×50. Собственность автора

В. К. Кагарлицкого (ил. 9) — факт высокого признания интерпретации музейных источников. Здесь созданная пластическая структура придает образу первоисточника дополнительную эмоциональную окраску, порождая пластическую метафору.

Невозможно обойти вниманием А. П. Зайцева — первейшего из учеников, мастера, сумевшего создать такую форму художественного существования, когда на холсте буквально идет лепка пластической скульптуры. Структурированные силовые линии в работах этого художника (ил. 10) способны усилить векторное напряжение движения, укрепить мысленный каркас и объединять композицию. У А. П. Зайцева «мозаика форм, исходя из импульса художника, всякий раз складывает новый узор, а, значит, раскрывает бесконечное разнообразие мира» [13, с. 12].

Уверенно можно сказать, что А. П. Зайцев, отвечая на запросы времени, относился к скульптуре и пластике как к «воспроизведению универсальной модели мира», придерживаясь при этом «определенного мировосприятия живописно-пластических идей» [15, с. 199]. В интерпретации А. П. Зайцева одна из самых знаменитых античных статуй — Аполлон Бельведерский, II в., по бронзовому оригиналу Леохара — представлен



Ил. 9. Кагарлицкий В. К. набросок с античной скульптуры. Дионис (рука), 1989. Бумага, сангина. 58×41. ФГБУК «Государственный Эрмитаж». Источник: Владимир Кагарлицкий. Живопись и графика, [1939]–[1993]. С. 91



Ил. 11. Зайцев А. П. В музее, 2006. Бумага, темпера. 70×50. ГБУК «Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи». Источник: <https://goskatalog.ru/>



Ил. 10. Зайцев А. П. Битва. Рисунок с римского саркофага (фрагмент) из залов античного искусства в Эрмитаже, 1998. Бумага, карандаш свинцовый. 36,7×51. ОГАУК «Томский областной художественный музей». Источник: <https://goskatalog.ru/>



Ил. 12. Головачев Б. Ф. Персефона. Собрание Г. Э. Аналитическая интерпретация, 2008. Бумага, графитный карандаш. 27,5×17,4. СПбГУ «Музей «Царскосельская коллекция»»

в виде победно шествующего идеального молодого героя как «... высшее воплощение идеала искусства среди всех произведений древности, избежавших уничтожения» [7, с. 284]. Рисунок подчеркивает свободу пластического решения и изящные удлинённые пропорции юношеского тела, в нем считается силуэтная подвижность, композиционная усложненность, выразительность лица (ил. 11).

Поскольку большая часть творчества А. П. Зайцева посвящена ««интерпретации» собственно жизни, как и своих близких, раздумьях о внедрении и материальном воплощении божественной математической гармонии в судьбы» [3, с. 3], то напряженная работа зародила мысль о «возможности рассматривать произведения искусства в динамике саморазвития и роста как аналог природных форм и форм сознания» [10, с. 17]. Аналитическое рассмотрение «антиков» способствовало формированию навыка «художественного исследования». Пришло понимание, что «... шелкография может успешно применяться, например, и в качестве промежуточной технологической стадии при переводе изображения...» [14, с. 211]. Произведения А. П. Зайцева на темы интерпретаций, «... полные живой страсти, имеют стилистику, независимую от мотива» [3, с. 3]. Многие из этих произведений созданы с использованием возможностей шелкографии: к примеру, рисунок Аполлона стал базой шелкографического принта. Далее художник, используя темперу, белила, иногда акварель, колористически видоизменял тиражный лист до уникального авторского звучания. Так родились и преобразовывались шелкографические листы «Рисунок с фрагмента античного саркофага», циклы «Аполлон» («В музее») и «Вакх», серия «Диана». Сериографические листы, выполненные в 1980-е гг., дорабатывались мастером спустя десятилетия. Опыт А. П. Зайцева в печатной графике подтверждает тезис о демонстрации в современном искусстве метаморфоз, «... когда традиционная, уходящая вглубь веков техника становится одной из наиболее современных технологий тиражирования изображений, а затем вновь возвращается в сферу искусства» [6, с. 217].

В заключение можно сказать, что методология Эрмитажной школы была направлена не только (и не столько) на овладение техническими навыками в области изобразительного искусства, но прежде всего на формирование личности, так как только сугубо личностный подход позволяет решать задачи структурного анализа изображения. Систематизируя наработанный в античных залах Эрмитажа материал, ученики Г. Я. Длугача по-своему создавали неиллюзорную глубину и плотность изобразительной плоскости, порождая пластическое пространство и предмет исследования в его глубине. Раскрывая новые смыслы, даже спустя десятилетия окончания «эрмитажной практики» (ил. 12), они демонстрируют свободу выбора. А что же это, если не творчество?

Литература

1. *Андреева, Е. М.* Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII — первой половине XIX веков: 17.00.04: дис. канд. искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2004. — 262 с.
2. *Бассехес, А. И.* Александр Терентьевич Матвеев. — Москва: Советский художник, 1960. — 68 с.
3. *Благодатов, Н. И.* Александр Зайцев — число и страсть // Число и страсть. Александр Зайцев: каталог. — Санкт-Петербург: Музей нонконформистского искусства, 2008. — С. 3.
4. *Вадим Филимонов.* Произведения. Гл. 5: Духовный художник // Проза. ру: [сайт]. — URL: <https://proza.ru/2010/11/26/1844> (дата обращения: 29.11.2024).
5. *Владимир Кагарлицкий.* Живопись и графика [1939]–[1993] / сост.: И. Евсеев, А. и М. Кагарлицкие. — Санкт-Петербург: [б. и.], 2019. — 140 с.
6. *Григорьяни, Е. И.* Феномен шелкографии (Рецензия на монографию А. Б. Парыгина «Искусство шелкографии. XX век. История, феноменология, техника, имена») // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 21. — Санкт-Петербург: АИС, 2011. — С. 214–218.
7. *Давыдова, Л. И.* Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. — 390 с.
8. *Даниэль, С. М.* К истории творческого объединения «Эрмитаж» // Буклет выставки творческого объединения «Эрмитаж». — Ленинград, 1991.
9. *Даниэль, С. М.* Музей. — Санкт-Петербург: Аврора, 2012. — 288 с.
10. *Даниэль, С. М.* Первоосновы выразительности (О творческом методе Александра Зайцева) // Творчество. — 1988. — № 10. — С. 17.
11. *Даниэль, С. М.* Традиция и поиски // Буклет выставки живописи, графики, скульптуры. — Ленинград, 1988.
12. *Кагарлицкий, В. К.* За пределы формата: стихи и заметки. — Санкт-Петербург: [б. и.], 2011. — 88 с.
13. *Кочубеева, П.* Рыцарь живописи // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки. — Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 1998. — С. 9–16.
14. *Северюхин, Д. Я.* Искусство шелкографии (про монографию А. Б. Парыгина «Искусство шелкографии. XX век» // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 21. — Санкт-Петербург: АИС, 2011. — С. 210–213.
15. *Чурилова, Е. Б.* «Петербургский структурализм». Традиции и имена // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 44. — Санкт-Петербург: АИС, 2017. — С. 198–213.

УДК 741:75:378.147:7.071.5 (450.521)

С. Н. Курбацкая

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

**МЕТОДОЛОГИЯ ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
ШКОЛЫ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ
ФЛОРЕНТИЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
ИСКУССТВА (FLORENCE CLASSICAL ARTS ACADEMY)**

Статья посвящена основным особенностям современного академического образования и создания русской академической школы на территории Италии во Флоренции. Анализируются основные методы обучения, принятые в нескольких иностранных классических школах на территории Флоренции. Также сравниваются системы подготовки к профессиональной деятельности художников, которые взяты за основу в петербургской и итальянской академии художеств.

Основная часть статьи посвящена использованию опыта петербургского и в целом российского академического метода преподавания художественных дисциплин в новой Флорентийской классической академии искусств.

Ключевые слова: преподавание, академическое художественное образование, профессиональная подготовка, классический метод, живопись, рисунок, композиция

Svetlana N. Kurbatskaya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University University
of Industrial Technology and Design

**METHODOLOGY OF ST. PETERSBURG ACADEMIC SCHOOL
IN THE FORMATION OF MODERN FLORENCE CLASSICAL
ARTS ACADEMY**

The article is devoted to the main features of modern academic education and the creation of a Russian academic school in Florence, Italy. The main teaching methods adopted in several foreign classical schools in Florence are analyzed. The systems of preparation for professional activity of artists, which are taken as a basis in the St. Petersburg and Italian academies of arts, are also compared.

The main part of the article is devoted to the use of the experience of the St. Petersburg and, in general, the Russian academic method of teaching artistic disciplines in the new Florentine Classical Arts Academy.

Keywords: teaching, academic art education, professional training, classical method, painting, drawing, composition

На протяжении многовекового периода развития искусства живописи формировалась потребность в профессиональном образовании художника. Это представление, зародившееся и получившее широкое распространение в Европе в эпоху расцвета классицизма, сохраняет свою актуальность и в настоящее время. Как отмечал В. Г. Лисовский, «академии искусств — эти детища классицизма — становились теми учреждениями, в которых вырабатывалась стройная система видения и художественного восприятия мира, свойственная новому стилю. В первой половине XVIII века такие академии были созданы во многих городах Европы» [1, с. 14]. Не случайно на это время приходится учреждение Императорской академии художеств в Петербурге.

Признаком высокого мастерства художника является способность в совершенстве владеть современными методами и технологиями в области разных видов изобразительного искусства, способность к развитию и совершенствованию своего таланта. В связи с этим были выработаны различные методики преподавания фундаментальных навыков для начинающих художников.

В преподавательской деятельности автора представленной статьи следует выделить интересный опыт преподавания во Флорентийской классической академии искусств — *Florence Classical Arts Academy* (русская частная академия, Италия, Флоренция). Это своеобразная «уменьшенная копия» Академии художеств в Санкт-Петербурге (Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина). Поскольку педагогический состав Флорентийской академии был выбран из числа выпускников Академии художеств имени Ильи Репина, в этом составе была в том числе и я, выпускница мастерской монументальной живописи А. А. Мыльниковой и аспирантуры — творческой мастерской Российской академии Художеств (РАХ).

Florence Classical Arts Academy — яркий пример деятельности русской классической школы в Италии, во Флоренции. В этой академии проходили обучение студенты со всего мира, представители разных стран и континентов. Исторически так сложилось, что в Италии, с 1561 г. существовала своя прекрасная школа — Академия изящных искусств во Флоренции (*L'Accademia di belle arti di Firenze*). Она была основана при поддержке великого герцога Тосканы Козимо I тремя известными художниками-маньеристами: Джорджо Вазари, Аньоло Бронзино и Бартоломео Амманати. Это была первая художественная академия Нового Времени в Европе. Членами Академии в разные годы были Джорджо Вазари, Микеланджело Буонарроти, Бенвенуто Челлини, первая женщина художник Артемизия Джентилески.

Accademia di belle arti всегда являлась ярким примером в методике преподавания академического, реалистического рисунка, живописи и скульптуры для многих академий Европы и Российской Императорской Академии в том числе. Однако именно российская, Санкт-Петербургская

Академия на протяжении всего времени своего существования смогла сохранить и приумножить традиции итальянской реалистической школы.

Следует подчеркнуть, что *Accademia di belle arti* к середине XX в. перестала быть классической. После Второй мировой войны приоритеты в изобразительном искусстве изменились. Реалистическое, академическое образование почти перестало быть популярным в Италии, и в мировом изобразительном искусстве в целом. Многие замечательные художники и профессора «*Bellearti*» были уволены и заменены на преподавателей абстрактного искусства. Был уволен один из последних художников живописцев — Пьетро Аннигони, который в своем творчестве был последователем Итальянского Ренессанса. Аннигони создал один из лучших портретов 29-летней Елизаветы II (в ту пору — будущей английской королевы), который потом неоднократно использовался в создании купюр многих стран.

Когда я только приехала преподавать во Флоренцию (в 2013 г.), мне посчастливилось попасть на персональную выставку работ Пьетро Аннигони. Здесь я увидела его последних учеников (уже взрослых художников), которые рассказывали о своем учителе. На этой выставке было большое количество современных студентов, еще очень молодых людей. Я была очень рада тому, что снова растет интерес к реалистическому, классическому искусству, к профессиональной методике преподавания. Тем более в случае с таким городом, как Флоренция — настоящий город-музей под открытым небом, где студентов окружает искусство во всех своих проявлениях: архитектура, скульптура, живопись монументальная и станковая! К сожалению, на данный момент в Италии современное образование и формирование молодого художника не связаны с продолжением этих замечательных традиций. Возможно, только в дизайне Италия во второй половине прошедшего столетия смогла, опираясь на шедевры прошлого, стать одним из мировых лидеров в этой области.

Во флорентийских музеях представлены творения гениальных художников, которых мы знаем с детства, изучая историю искусств. Это Пьеро делла Франческа, Беноццо Гоццолли, Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли, Фра Беато Анджелико, Микеланджело, Рафаэль, Джорджо Вазари, Филиппо Липпи, Доменико Гирландайо и многие другие признанные мастера. Не случайно считается, что во Флоренции самое большое количество произведений искусства на один квадратный метр! Именно в эпоху Ренессанса складывается настоящий культ рисунка, который впоследствии был востребован первыми европейскими академиями, и был в полной мере использован русскими художниками: «академический рисунок как предмет изучения и преподавания уходит своими корнями в эпоху Возрождения, основываясь на фундаментальных трактатах Ч. Ченнини, Альберти, А. Дюрера и др., однако значительное теоретическое обоснование в отечественной методике преподавания он приобрел в конце XIX — начале XX вв. в фундаментальных отечественных педагогических системах А. П. Сапожникова, Д. Н. Кардовского,

П. П. Чистякова. Ведущие русские художники также были озадачены проблемами рисунка и уделяли ему принципиальное значение» [1, с. 6].

Однако, к сожалению, присущие академизму представления о рисунке почти не получили последовательного развития в Италии во второй половине XX в. По причине непопулярности академического образования, классические методы преподавания в *Accademia di belle arti* были вытеснены преимущественно абстрактными со всеми новыми «свободными» (от профессионализма) течениями.

Именно в этот момент во Флоренцию и другие города Италии стали приезжать и создавать свои школы и академии классического изобразительного искусства. Основная цель подобных начинаний — дать современным студентам, желающим научиться реалистическому рисунку, живописи и композиции, фундаментальные знания и позволить им приобрести навыки, необходимые для создания реалистической картины. Так, во Флоренции в XX в. открылись американские академии: *The Florence Academy of Art*, *Angel Academy of Art*, английские *Charles H. Cecil Studios* и, наконец, наша русская академия *Florence Classical Arts Academy*. Именно в ней автору представленной статьи и посчастливилось поработать. Посчастливилось потому, что каждый российский художник, изучая историю искусств и формируясь как художник на шедеврах, созданных итальянскими мастерами, мечтает увидеть оригиналы. А я училась монументальному искусству и была рада видеть все эти росписи, скульптуры, витражи и майолику наяву.

Следует кратко остановиться на методах преподавания, принятых в этих академиях, а также на различиях и общих целях этих методов. У всех вышеперечисленных школ изобразительного искусства есть общие цели: дать базовые классические знания, фундамент для реалистического, живого изображения натюрморта, портрета, фигуры человека, пейзажа, научить законам композиции. Однако упомянутые школы добиваются этого разными методами.

Здесь представляется необходимым дать хотя бы краткое определение методике образования, отличающей английскую школу. Основную свою задачу педагоги видят в обучении написанию портрета человека с использованием так называемой «тональной живописи», идущей от техники гризайли (использование минимума цветовой палитры — 3, 4, 5 цветов). Сюда входят поиск точного тонального решения портрета и копирование тональной ситуации данной постановки.

Необычность методики ведения работы над портретом состоит в том, что студент ставит свой мольберт рядом с моделью (справа или слева), а его палитра располагается на расстоянии 3–4 м от постановки и мольберта с работой. В результате студент постоянно подходит к палитре для того, чтобы набрать цвета, и смотрит на портрет и модель с определенного расстояния для того, чтобы точнее «срисовать» все размеры и тональные пятна (силуэты светлых и темных пятен и их точные размеры). Это так

называемый метод «*size of size*», который приучает сравнивать и точно срисовывать различные пятна. Если сравнивать этот метод с нашей, русской академической школой, то главным в нашем методическом подходе к изучению модели является прививание навыков анализа и построения формы, с опорой на конструкцию и анатомию, что заставляет идти от характера модели. Тон здесь не является самоцелью, позволяя лишь подчеркивать какую-либо форму.

Рассматривая методы американской академии, мне довелось увидеть совсем другую методику работы над моделью. Здесь много времени уделяют точному копированию образцов, фотографий рисунков гипсовых голов и фигур (специальные пособия). И студенты в течение довольно длительного периода не допускаются к рисованию с живой модели. Требования к «копиям» очень строгие (скопировать каждый штрих рисунка образца). Никакого самостоятельного анализа или попытки дать больше информации или допустить некоторые обобщения. Никакой живописи, а тем более композиции, пока студенты не научатся копировать рисунки с пособий! Этот метод так же, как и английский, не позволяет студенту правильно понять форму в различных поворотах, ракурсах и не учит анализировать. Он скорее позволяет «поставить глаз», сориентировать на запоминание. В целом этот метод рассчитан на внешний эффект (создается красиво и аккуратно заштрихованный рисунок, при том, что его автор — студент ничего не понимает в форме. Не случайно студенты, которые после такого «обучения» приходили учиться к нам в «русскую классическую академию», сильно удивлялись, узнавая о существовании рефлекса, большой формы, прозрачной тени, расставлении акцентов, понимая, что именно в натуре можно акцентировать, или, наоборот, опустить, и почему и т. д.

Я неоднократно задавала студентам вопрос: что их мотивировало прийти именно в нашу академию? Ответ заключался в том, что, по примеру Петербургской академии имени Ильи Репина и основываясь на принятых в ней методах преподавания, мы учим одновременно всему, в комплексе и тесной взаимосвязи (обучение рисунку, живописи, композиции, анатомии, истории искусств, технике и технологии живописи, перспективе, копийной практике, наброскам и пленэрной живописи). Программа была рассчитана на четыре года обучения с защитой диплома «Картина». Есть программы, рассчитанные только на один год (базовый). Существуют также вечерние курсы, для тех, кто днем работает, а вечером может учиться. Таким образом, в нашей школе полностью была сформирована программа обучения профессионального художника.

Методику и программу преподавания мы составляли в соответствии с собственным опытом обучения в Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Это то, что мы знаем и умеем, осознавая при этом важность сохранения традиций классических методов передачи мастерства следующим поколениям художников. Несмотря на многочисленные

драматические эпизоды российской истории, академическая школа смогла выстоять, сохранить, развить и преумножить для современных поколений художников, классическое искусство! То, что мы когда-то, в XVIII в., получили от итальянских, французских, голландских, немецких мастеров, удалось сохранить и теперь «вернуть» молодым итальянским художникам. И они понимают какую свободу для творчества дает наличие хорошей, крепкой базы, фундаментальных знаний. Чем бы эти студенты в дальнейшем не занимались в своем творчестве, они всегда будут профессионалами, а не дилетантами.

Стоит подробнее остановиться на некоторых аспектах методики преподавания в русской академии во Флоренции. Программа первого курса — это первое знакомство с классическим методом. Она предусматривает изучение натюрморта, гипсовых простых форм, гипсовой головы, а также изучение особенностей живой головы и анатомии черепа (в трех поворотах, грудная клетка с плечевым поясом). Так происходит становление творческого вкуса студентов, вырабатывается способность развиваться и совершенствоваться.

Основные задачи первого курса — научить построению, конструктивному мышлению при изучении простых форм, привить навыки главного метода ведения работы: «от простого к сложному» — от большой формы к деталям, «выделение главного и обобщение второстепенного». Столь же важно для студента выработать навык нахождения правильных пропорций, изучения тона и его градаций. Наконец, следует обратить внимание на знакомство с техниками и технологиями рисунка и живописи, с основными законами композиции (штрих, пятно, линия, мазок, текстура и фактура).

Особенностью русской школы является уделение большого внимания проблеме, которую можно назвать как выявление теплохолодности в живописи. Это именно то, чего так опасаются педагоги в других академиях, поскольку достижение результата, который требуется от студентов, требует определенного времени, при том, что всем хочется быстрого и правильного результата. В американской школе практикуется следующий метод. В черной нише ставится натюрморт и затем освещается лампой для того, чтобы было как можно меньше влияния цветов друг на друга. Никаких рефлексов, тени все черные, свет и тень очень контрастны, а натюрморт смотрится эффектно «как у Караваджо». Это происходит потому, то контрасты всегда выгодно смотрятся, и зритель остается от этого в восторге.

В то же время мы идем по сложному, но наиболее правильному пути, учим теплохолодности, различным градациям тона и цвета для того, чтобы студенты в своем будущем творчестве чувствовали себя свободно, могли справиться с любой задуманной идеей. Для этого на занятиях по технологии живописи мы предлагаем студентам написать некоторые специальные этюды: натюрморты небольшого размера, красное на красном (разные по теплохолодности и тону красные предметы и драпировки), белое на белом, серое на сером, черное на черном, синее на синем. Затем следуют

этюды для основных и комплементарных цветов: оранжевое с синим, красное с зеленым, желтое с фиолетовым и т. д. Также разрабатываются разные ситуации с ахроматическими цветами, все варианты, где цвета становятся теплыми или холодными, с дневным светом и электрическим. И все это изучение идет одновременно с копийной практикой и живописью с натуры (натюрморт, портрет, пейзаж). Также большое внимание уделяется «касаниям» в живописи и решению вопроса о том, как это следует выполнить технически.

Вместе с тем, основное значение в методике преподавания в Петербургской академии имеет поэтапное ведение работы. Это то главное, фундаментальное, что мы взяли и для русской академии во Флоренции. Поэтапное ведение работы всегда приводит к правильному, желательному результату. Тем самым, и здесь студенты учатся вести работу в соответствии с достаточно четко сформулированными требованиями, принятыми в академическом образовании.

Литература

1. *Боброва, Е. В.* Проблема обучения академическому рисунку в условиях подготовки бакалавров дизайна // Проблемы академического рисунка в современной системе образования: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф., 24–28 окт. 2016 г. — Омск: ОмГТУ, 2016. — С. 5–10.
2. *Лисовский, В. Г.* Академия художеств. — Ленинград: Лениздат, 1972. — 184 с.

УДК 7.05:7.071.5:378.147:745/749 (510) Zheng Ke
Ли Линьвэй
Карамай, Китайская Народная Республика
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна
Р. А. Тимофеева
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЧЖЭН КЭ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ КИТАЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Исследование педагогической мысли Чжэн Кэ, первого в Китае, кто воспринял идеи немецкого Баухауса, имеет значительную ценность для развития китайского дизайнерского образования, служа примером и источником вдохновения. Путём изучения обширной литературы, начиная с опыта обучения Чжэн Кэ в ранние годы и того, как он воплотил идеи Баухауса, анализируется его связь с этой школой. Суть образовательной философии Чжэн Кэ раскрывается через три аспекта: «тренировка дизайнерского мышления», «практическое преподавание искусства» и «сочетание искусства и технологий». Усилия Чжэн Кэ в области дизайнерского образования не только заложили основу для «весны дизайна» после реформ и открытия Китая, но и сыграли ключевую роль в развитии современного китайского дизайна.

Ключевые слова: Чжэн Кэ, дизайн-образование, искусство и технологии, Баухаус

Li Linwei
Karamai, China
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Rimma A. Timofeeva
Saint Petersburg, Russia,
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF ZHENG KE IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF CHINESE ART EDUCATION

The study of Zheng Ke's pedagogical thought, as the first in China to embrace the ideas of the German Bauhaus, holds significant value for the development of Chinese design education, serving as both an example and a source of inspiration. By examining extensive literature, starting from Zheng Ke's

early educational experiences and how he implemented Bauhaus principles, his connection with this school is analyzed. The essence of Zheng Ke's educational philosophy is revealed through three aspects: «training design thinking», «practical art teaching», and «integration of art and technology» Zheng Ke's efforts in design education not only laid the foundation for the «spring of design» following China's reforms and opening-up but also played a key role in the development of modern Chinese design.

Keywords: Zheng Ke, design education, art and technology, Bauhaus

В 1920-е — начале 1930-х гг. немецкий Баухаус стал самым представительным направлением архитектурного и дизайнерского модернизма того времени. Баухаус выступал за объединение искусства и технологий, утверждая, что искусство должно находить новые формы выражения в условиях развития современных технологий. Среди немногочисленных китайских студентов, обучавшихся за границей в области искусства, лишь единицы соприкоснулись с идеями Баухауса, и Чжэн Кэ был одним из них. Учась во Франции, Чжэн Кэ познакомился с идеями Баухауса благодаря общению с преподавателями и художниками, которые поддерживали модернистские движения, а также посещал выставки, посвящённые Баухаусу.

Несмотря на то, что Баухаус был основан в Германии, его влияние распространялось по всей Европе, включая Францию. Вернувшись в Китай, Чжэн Кэ активно выступал за развитие прикладного искусства с национальной спецификой. В условиях того времени, когда промышленное развитие Китая находилось на крайне низком уровне, страна столкнулась с двумя важнейшими задачами: 1) продвижение индустриализации, 2) сохранение национального прикладного искусства, которое должно было сохранять национальную идентичность, одновременно адаптируясь к процессам модернизации. В таких условиях объединение прикладного искусства и современных технологий оказалось для Чжэн Кэ неизбежным выбором.

В ранние годы Чжэн Кэ изучал скульптуру и прикладное искусство во Франции. Благодаря своему глубокому погружению в учебу и исследования, он заложил прочную основу в области ремесленных технологий. Чжэн Кэ досконально освоил производственные процессы таких ремесел, как керамическое искусство, металлообработка, чеканка монет, интерьерный декор



Ил. 1. Чжэн Кэ (1906–1987)

и разработал собственные оригинальные взгляды. После большого опыта практических исследований в области дизайна Чжэн Кэ накопил богатый опыт и уникальные идеи для развития китайского прикладного искусства. Эти знания стали надежной основой для его дальнейшей творческой деятельности и преподавания. После основания Нового Китая, несмотря на трудности и перипетии в своей жизни, Чжэн Кэ оставался преданным делу своей страны и народа. Он использовал все свои знания и опыт, чтобы внести большой вклад в развитие современного дизайнерского образования в Китае.

Истоки связи Чжэн Кэ с Баухаусом

Чжэн Кэ (1906–1987), уроженец уезда Синьхуэй (ныне район Синьхуэй города Цзянмэнь, провинция Гуандун), учился в средней школе Святого Сердца в Гуанчжоу. Чжэн Кэ — профессор Центральной академии прикладного искусства, известный мастер прикладного искусства, один из основоположников современного дизайнерского образования в Китае, советник Китайской ассоциации художников, член Всекитайского комитета Китайской ассоциации науки и технологий. Среди его известных работ — масштабный керамический барельеф «Легенда о Нюйва». В период с 1927 по 1934 г. Чжэн Кэ обучался скульптуре и прикладному искусству во Франции, в Национальной школе изящных искусств и Парижской школе прикладного искусства [1]. После возвращения в Китай в 1934 г. он стал профессором кафедры интерьерного декора архитектурного факультета провинциального университета Сяньцин в Гуандуне, а также преподавал скульптуру в Гуанчжоуской муниципальной академии изобразительных искусств. В 1937 г. Чжэн Кэ посетил Всемирную выставку в Париже, а в 1942 г. создал известный «Памятник освобождению южного Гуанси». В последующие годы он занимался предпринимательской деятельностью в Сингапуре и Гонконге.

В 1951 г. Чжэн Кэ, откликнувшись на призыв нового Китая, по приглашению Ляо Чэнчжи продал свою фабрику в Гонконге и вернулся в Пекин, где начал работать в Китайском молодёжном театре искусств. В 1956 г., по рекомендации таких выдающихся мастеров, как Сюй Бэйхун, Цзян Фэн и Чжан Дин, он начал преподавать на кафедре керамики Центральной академии изобразительных искусств [4]. В 1977 г., по приглашению Министерства финансов, Чжэн Кэ стал обучать специалистов по дизайну монет для страны. Чжэн Кэ специализировался на скульптуре и керамическом искусстве, но также проводил собственные исследования и внёс большой вклад в область живописи, интерьерного и архитектурного декора, промышленного дизайна, металлообработки и чеканки монет. На протяжении многих лет он создал множество керамических произведений в таких регионах, как Ханьдань в провинции Хэбэй, Ишинг в провинции Цзянсу и Цзыбо в провинции Шаньдун. Его считают одним из пионеров современного дизайна в Китае.

Ранние годы обучения

В начале XX в. Чжэн Кэ продолжил своё образование, отправившись в Париж, где он обучался в Национальной школе изящных искусств и Парижской школе прикладного искусства [4]. Здесь он не только изучал живопись и другие виды изобразительного искусства, но также освоил курсы, связанные с дизайном и ремесленным производством. Программа обучения включала такие дисциплины, как керамика, стекло, металл, мебель и другие ремесленные технологии. Эта образовательная практика оказала значительное влияние на художественные и дизайнерские взгляды Чжэн Кэ. В отличие от многих его современников, которые также учились в Европе, но принадлежали к состоятельным семьям, Чжэн Кэ родился в семье среднего класса в Гуанчжоу. Его отец был поваром в Гонконге, и из-за своей профессии ввёл Чжэн Кэ в мир западной культуры. Этот опыт оказал на него глубокое влияние. Когда большинство студентов из обычных семей не могли позволить себе учёбу за границей, Чжэн Кэ стал одним из немногих, кто смог отправиться во Францию. Он вырос в ремесленной части Гуанчжоу, что дало ему возможность с детства познакомиться с трудами местных мастеров. Этот уникальный опыт помог ему развить особое восприятие дизайна, которое позже отразилось в его творчестве. Чжэн Кэ был широко образованным человеком, и его уникальная жизненная среда, а также обучение за границей, сформировали в нём передовые идеи. Он посвятил свою жизнь развитию китайской промышленности и реформированию системы образования в области прикладного искусства. Чжэн Кэ сочетал передовые западные научно-технические достижения с традиционными китайскими ремёслами, что способствовало модернизации китайской промышленности. Внедряя западные идеи и образовательные принципы в китайское дизайнерское образование, он оказал значительное влияние на его инновационное развитие и открыл новые горизонты для дизайна в Китае, став «самым искренним поклонником Баухауса» на своей исторической родине.

Чжэн Кэ посетил выставку дизайна школы Баухаус во Франции в 1933 г., где он впервые познакомился с идеями Баухауса. Узнав о том, как школа объединяет искусство и технологии, он выразил своё согласие с этой концепцией и принял её основные положения, включая утверждение о неразрывной связи искусства и технологии, выдвинутое в манифесте Баухауса. В 1937 г. Чжэн Кэ снова посетил Францию, чтобы участвовать в Всемирной выставке в Париже, на которой была представлена тема «Искусство и жизнь современного мира». Он тщательно изучил проектирование и систему дизайна Баухауса. После возвращения в Китай, Чжэн Кэ начал разрабатывать собственную концепцию образования в области прикладного искусства. Он предложил создать систему обучения, соответствующую китайским национальным традициям, но одновременно интегрирующую современные западные методы. Влияние Баухауса на его работы было очевидным. Простой, функциональный стиль дизайна,



Ил. 2. Памятник освобождению южного Гуанси

который продвигала эта школа, отразился в его собственных проектах. Одним из наиболее ярких примеров стал дизайн «Памятника освобождению южного Гуанси» (ил. 2), который является убедительным доказательством практического применения идей Баухауса в его творчестве.

В 1942 г. Чжэн Кэ основал «Рабочую студию Чжэн Кэ» в Люшоу, Гуанси. Благодаря своему влиянию и прогрессивным дизайнерским идеям, он собрал группу талантливых молодых художников. В это время Чжэн Кэ получил заказ на создание «Памятника освобождению южного Гуанси» в честь павших солдат Второй китайско-японской войны. Этот заказ был для него особенно важен, поскольку он смог использовать свои знания и навыки в деле увековечения памяти о борьбе за освобождение страны. Эта работа стала для Чжэн Кэ возможностью воплотить свои художественные идеи. Памятник состоит из четырёх простых вертикальных кубов и горизонтальных прямых линий. Кубы расположены так, что между ними как будто вынужденно создаётся пространство, что придаёт дизайну изысканность и тонкость.

Памятник отличается сильным ощущением пространства и изменениями освещения в зависимости от времени суток, что придаёт произведению торжественность и серьёзность. «Памятник освобождению южного Гуанси» стал не только редким примером современного монументального искусства в Китае, но и образцом в области художественного дизайна. Сегодня этот памятник продолжает занимать важное место в проектировании

памятников благодаря своему уникальному художественному исполнению. Несмотря на ограниченный бюджет при его создании, Чжэн Кэ использовал свои богатые дизайнерские навыки и страсть к делу, чтобы успешно завершить проект. В дизайне памятника также присутствует элемент конструктивизма, характерный для архитектуры Баухауса, что показывает, насколько глубоко принципы этой школы были интегрированы в творческую философию Чжэн Кэ.

Образовательные идеи Чжэн Кэ в области дизайна

После основания нового Китая распространение идей модернизма в стране шло медленно и слабо влияло на общество. В таких условиях Чжэн Кэ изменил свой подход: он стал больше сосредотачиваться на внедрении модернистских идей Баухауса через дизайн-образование, чем через практику. С 1956 г., к которому относится начало работы в Центральной академии изобразительных искусств, где этот художник возглавлял кафедру керамического искусства, Чжэн Кэ активно преподавал модернистские принципы и методы дизайна, характерные для Баухауса. 19 декабря 1962 г., на научной встрече преподавателей Центральной академии прикладного искусства с экспертами из ГДР [1], он обсуждал вопросы построения и развития дисциплины дизайна. Чжэн Кэ задавал множество вопросов, таких как: «Могли бы вы предоставить нам ваши учебные материалы для ознакомления? Как у вас организовано деление на факультеты и специальности? Имеются ли у вас практические учебные фабрики?».

Эти вопросы показывают, как сильно Чжэн Кэ стремился создать в Китае современную систему дизайнерского образования, объединяющую теорию и практику. Его образовательная деятельность стала своего рода мостом между идеалом и реальностью, где он пытался воплотить свои дизайнерские концепции. Чжэн Кэ разработал уникальные методы обучения и посвятил свою жизнь изучению и усовершенствованию подходов к художественному обучению. В этом процессе он рационально заимствовал образовательные принципы Баухауса и интегрировал их с собственным многолетним педагогическим опытом. Его методы обучения в основном проявляются в инновациях дизайнерского мышления, обучении прикладному искусству и сочетании искусства с технологиями.

Тренировка дизайнерского мышления

Чжэн Кэ, будучи педагогом, придававшим большое значение дизайнерскому мышлению, в процессе преподавания не только уделял внимание развитию у студентов способности наблюдать и оценивать, но и акцентировал внимание на их умении абстрагировать и обобщать, а также на тренировке мышления. Он требовал от студентов ежедневно выполнять большое количество зарисовок, подчеркивая важность обучения навыкам обобщения объектов одновременно с работой руками и умом. В период преподавания в магистральной керамической мастерской



Ил. 3. Керамическая скульптура курицы, оглядывающейся назад, с цветной глазурью Цычжоу



Ил. 4. Керамическая скульптура совы с цветной глазурью Цычжоу

Цычжоу в Ханьдане он создавал керамические фигурки животных с очаровательными формами, такие как «Керамическая скульптура курицы, оглядывающейся назад, с цветной глазурью Цычжоу» (ил. 3) и «Керамическая скульптура совы с цветной глазурью Цычжоу» (ил. 4).

Эти работы не только живо передают образы животных, но и акцентируют их характерные черты, преувеличивая их, что делает изображения не только выразительными, но и эмоционально насыщенными. В глазах Чжэн Кэ такие особенности, как гребень и хвост у курицы, уши у совы, «говорят», выражают мысли и чувства. Точнее, художник, наблюдая за этими деталями, может наделить их человеческими эмоциями и характером, что является важным фактором, делающим произведение искусства трогательным и запоминающимся. В процессе наблюдения и обобщения объектов он обучал студентов тому, как развивать способности к абстрагированию и упрощению, что, в свою очередь, помогало эффективно совершенствовать навыки дизайнерского мышления, необходимые для повышения общего уровня их проектной деятельности.

Практическое преподавание искусства

Благодаря многолетнему опыту работы в сфере дизайна на ранних этапах своей карьеры Чжэн Кэ принимал непосредственное участие в создании интерьеров и экстерьеров таких объектов, как гостиницы «Ай-цунь» в Гуанчжоу и «Большая гостиница» в Сингапуре, а также занимался управлением собственными фабриками, где создавал изделия, в основу которых положены современные западные ремесленные тенденции.

Особенно ценными были его разработки, вдохновлённые идеями Баухауса, которые внесли значительный вклад в развитие промышленного дизайна. Уже в конце 1936 г. Чжэн Кэ был приглашён в состав правления «Ассоциации китайских художников декоративно-прикладного искусства»,

ранее основанной в Шанхае. Несмотря на нестабильные условия военных лет до 1950-х гг., Чжэн Кэ благодаря своему богатому практическому опыту смог быстро перейти от роли «академического» художника к роли практикующего дизайнера и успешно утвердил свой профессиональный имидж и художественные принципы. Его практический опыт позволил ему глубже понять важность интеграции теории и практики, что стало необходимой основой для его последующей педагогической деятельности.

Чжэн Кэ особо подчёркивал важность практического обучения, начиная с того, что ставил производство и практику на первый план в процессе обучения дизайну. Он организовывал для студентов поездки в районы, где они могли изучать технологии и ремёсла керамического производства. Участие в практическом процессе Чжэн Кэ считал важнейшим этапом в подготовке студентов как «практически подготовленных» дизайнеров. В рамках такого обучения студенты познакомились с полным циклом от дизайна и производства до сбыта художественной продукции, что способствовало более глубокому пониманию целей дизайна и более целенаправленному подходу к творческому процессу.

В этом процессе Чжэн Кэ всегда внимательно следил за тем, как перевести мышление студентов с чисто художественного восприятия на проектное, особенно для тех, кто учился скульптуре и живописи. Например, переход от создания барельефов к производству форм, а затем к разработке монет, а также обширное участие студентов в производственном обучении позволяли им осваивать как технологии, так и методы производства. Принципы учебной практики Баухауса, включая стажировки на фабриках, были полностью реализованы в педагогической практике Чжэн Кэ.

Сочетание искусства и технологий

В своей профессиональной и педагогической карьере Чжэн Кэ постоянно подчеркивал важность использования доступных научно-технических условий и усиленной учебы студентов в этих областях. Он утверждал, что наука не противоречит художественной подготовке, и, что мы должны изучать соответствующие научные технологии и применять их в создании декоративно-прикладного искусства. История также подтверждает, что достижения в области искусства и производства всегда тесно связаны с наукой и технологиями своего времени. В этом контексте Чжэн Кэ выражал свои идеи модернистского дизайна, стремясь объединить искусство и технологии на протяжении всей своей жизни. В июне 1937 г. он опубликовал статью «Как улучшить декоративно-прикладное искусство», после чего начал использовать термин «декоративно-прикладное искусство» вместо «промышленного искусства» и «прикладного искусства» [2]. Это название отражает его понимание философии дизайна Баухауса. Чжэн Кэ также подчеркивал важность сочетания искусства и технологий в образовании. Он требовал от студентов не только большого объема базовой художественной подготовки, но и освоения соответствующих технических

навыков. Чжэн Кэ считал, что только в совершенстве овладев методами производства и новыми технологиями, дизайнер может создавать выдающиеся работы, соответствующие потребностям общества. В условиях того времени создание учебного заведения по типу Баухауса могло бы остаться только мечтой, однако благодаря своим усилиям Чжэн Кэ смог воплотить идеи образовательной философии Баухауса в процессе подготовки выдающихся дизайнеров, соответствующих потребностям Китая.

Чжэн Кэ, помимо стремления внедрить различные современные идеи и методы дизайна в свою художественную педагогическую практику, также черпал вдохновение из традиционных народных ремесел, что обогатило его восприятие теоретических и практических основ дизайна. В этом контексте особенно ценным является то, что Чжэн Кэ продолжал придерживаться подхода, сочетающего искусство и технологию. Он не только широко изучал такие ремесленные дисциплины, как скульптура, керамика и металлургия, постоянно совершенствуя свои технические навыки, но и углубленно занимался исследованием чистого искусства.

Стоит отметить, что Чжэн Кэ не только достиг больших успехов в дизайне и декоративно-прикладном искусстве, но также являлся выдающимся скульптором. Хотя он не излагал своей педагогической теории в систематической форме, из его методов преподавания ясно видно его отношение к дизайну Баухауса и внедрение этой образовательной философии в свою практику. Художественная мысль Чжэна Кэ и его педагогическое стремление оказали важное влияние на развитие художественного образования в Китае. В процессе развития художественного образования вклад Чжэна Кэ заслуживает того, чтобы быть увековеченным в истории.

Заключение

Чжэн Кэ был одним из видных деятелей ранней китайской системы художественного образования, внедрившим идеи модернистского дизайна. В его практике и образовательной деятельности ярко проявляется глубокое влияние школы Баухаус. Однако, ограниченный условиями времени и среды, Чжэн Кэ не смог реализовать свои модернистские идеалы и амбиции, а идеалы Баухауса столкнулись с часто непреодолимыми противоречиями в реальной обстановке. В условиях того времени понимание концепций искусства и дизайна было достаточно ограниченным, и поэтому идеи модернизма не смогли найти своего применения. Тем не менее, Чжэн Кэ все же смог «посеять семена модернизма» в сфере преподавания в Центральной академии художественных ремесел и в тех дисциплинах, которые он передавал учащимся. Усилия Чжэн Кэ в этой области не только заложили основу для наступления «весны» дизайна после реформ и наступления эпохи открытости, но и сыграли ключевую роль в развитии современного дизайна в Китае.

Чжэн Кэ как пионер китайского современного искусства и дизайна не только открыл ранние этапы развития художественного образования

в Китае, но и внес значительный вклад в объединение искусства и технологий, что способствовало модернизации дизайна в стране. Он привнес новые методы и идеи в китайский дизайн.

Модернистская философия в работах Чжэн Кэ проявляется, прежде всего, в использовании упрощенных и абстрактных конструктивистских методов дизайна, а влияние Баухауса на него в большей степени проявляется в области образования. Его педагогическая концепция отражается в трех ключевых аспектах: тренировка дизайнерского мышления, художественная практика и сочетание искусства с технологией. Практикуя эти образовательные принципы, Чжэн Кэ смог внедрить в систему китайского художественного образования некоторые элементы преподавания Баухауса, что стало основой для подготовки талантливых дизайнеров, соответствующих требованиям времени. Самое важное, что эти современные методы обучения и дизайна позволили китайскому искусству и дизайну синхронизироваться с международными тенденциями, придавая им актуальность и жизнеспособность. Благодаря таким авангардным педагогам, как Чжэн Кэ, в Китае был сформирован современный образовательный контекст в области искусства. Усилия этих преподавателей не только предоставили ценный опыт для дальнейшего развития современного искусства и образования, но и способствовали прогрессу в социальном развитии страны.

Литература

1. *Ван Лидань*. Дизайн — это «всё»: основы и расширения идей дизайна Центральной академии прикладных искусств // Искусство и общество. — 2008. — № 3. — С. 108–114.
2. *Лянь Мян*. Пионер современного дизайна Китая Чжэн Кэ и его «поклонение Баухаусу»: обсуждение его отношений с Пан Сюньци // Новое искусство. — 2018. — № 11. — С. 40–50.
3. *Народный скульптор Чжэн Кэ*. Скульптурные новости // 360doc.com: [сайт]. — URL: http://www.360doc.com/content/21/0223/10/73866688_963498153.shtml (дата обращения: 23.02.2021).
4. *Пример выдающегося педагога и мастера искусства*: краткий отчет о мероприятии, посвященном 110-летию со дня рождения Чжэн Кэ // Скульптура. — 2015. — № 3.
5. *Ши Чэнцзэ*. Обзор развития современной металлической скульптуры на обоих берегах Тайваньского пролива в XX веке: диссертация. — Ханчжоу: Китайская академия искусств, 2015. — 148 с.

**ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ ЗАДАНИЯ «АВТОПОРТРЕТ»
В РАБОТАХ СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО
ИСКУССТВА СПБГУИТД**

Тема статьи посвящена выполнению заданий «Автопортрет» и «Автопортрет в образе», выполняемых студентами кафедры монументального искусства в процессе обучения, начиная со второго до пятого курса. В статье поднимается проблема важности данных заданий, так как они развивают в студентах: художественное воображение, острый взгляд, внимательность, отработку графических приемов в процессе рисования. Если задание «Автопортрет» способствует закреплению знаний по анатомии, полученных на начальных курсах обучения, то задание «Автопортрет в образе» является неким итоговым заданием, когда студент на определенном этапе обучения подводит своеобразный итог тому, чему научился, как умеет проявить себя в самостоятельной работе, как может применять полученные знания в творческой работе.

Ключевые слова: автопортрет, Рембрандт, Дюрер, графика, рисунок, автопортрет в образе

Mikhail M. Meshkov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**THE IMAGINATIVE SOLUTION OF THE «SELF-PORTRAIT»
TASK IN THE WORKS OF STUDENTS OF THE DEPARTMENT
OF MONUMENTAL ART OF ST. PETERSBURG STATE
UNIVERSITY OF INDUSTRIAL TECHNOLOGIES AND DESIGN**

The topic of the article is devoted to the fulfillment of the tasks «Self-portrait» and «Self-portrait in the image» performed by students of the Department of Monumental Art in the learning process from the second to the fifth year. The article raises the problem of the importance of this task as it develops in students: artistic imagination, sharp eyes, attentiveness, working out graphic techniques in the process of drawing. If the task «Self-portrait» contributes to the consolidation of knowledge on anatomy acquired in the initial courses of study, then the task «Self-portrait in an image» is a kind of final task when a student at a certain stage of training sums up a kind of summary of what he has learned, how he can express himself in independent work, how he can apply the knowledge gained in creative work.

Keywords: self-portrait, Rembrandt, Durer, graphics, drawing, self-portrait in the image

Во время изучения по предмету «Рисунок» раздела «Голова человека» студентам кафедры монументального искусства предлагается и рекомендуется помимо занятий на парах в университете делать длительные зарисовки самостоятельно. Одним из таких самостоятельных заданий является выполнение автопортрета в графической технике. Изучая пластическую анатомию и строение головы человека, важно полученные знания закреплять на практике, выполняя короткие и длительные зарисовки. Чтобы закрепление материала по изучению рисования головы человека проходило более результативно, стоит порисовать себя самого с натуры перед зеркалом (проще говоря — выполнить автопортрет с натуры). Так как рисуя себя студент более критически оценивает свою работу, — это крайне способствует развитию «глазомера», внимательности к деталям и общей форме.

Задание по автопортрету для студентов кафедры монументального искусства рекомендуется проводить со второго курса вплоть до пятого. И по мере обучения и обретения знаний и художественного опыта задачи с каждым разом усложняются. Если на младших курсах выполняется задание «Автопортрет», то на старших — «Автопортрет в образе». То есть на начальных курсах ставится задача грамотно компоновать рисунок в формате, правильно построить пластические формы портрета, передать сходство и решить изображение тонально (ил. 1), а на старших курсах студенту предлагается решать более сложные пластические и изобразительные задачи.

На начальных курсах обучения художника-монументалиста работа над портретом ведется последовательно.

Прежде чем приступить к работе на выбранном формате, стоит выполнить ряд эскизных поисков, а также набросков и зарисовок в различных поворотах и ракурсах с прямым и рассеянным источником освещения. Осветительный прибор стоит устанавливать таким образом, чтобы на натуре можно было выявить и прочесть большие и малые пластические формы. При направленном источнике освещения на натуре можно более четко определить принцип



Ил. 1. Ю. Ижболдина. Автопортрет. Тонированная бумага, графитный карандаш, 40×50 см, 2023

формообразования. Наброски и зарисовки подобного рода имеют весьма важное значение. Необходимо найти и отработать многие изобразительные моменты: композиционное размещение в формате, поворот и ракурс головы, направление взгляда, графическое решение и определение степени законченности рисунка. Это пригодится для последующей длительной работы. «Работая над портретом, стоит внимательно следить за поворотом головы, пластикой рук и осанки в целом. Это подчеркнет индивидуальные черты и даст возможность ярче показать характер» [3, с. 67].

В ходе выполнения задания шаг за шагом изучается пластическое строение головы, построение общего объема, нахождение верных пропорций, выявление мимических и пластических характеристик. В рисунке портрета и головы важно также тональное решение в карандаше.

Так же в процессе работы над заданием по рисунку «Автопортрет» полезно будет обратиться к наследию старых мастеров. Примеров из истории искусств и биографий художников, посвятивших себя творчеству, великое множество. Каждый из художников прошлого обращался в своем творчестве к такому жанру, как автопортрет. Студенту необходимо посмотреть и поизучать как они решали те или иные изобразительные задачи: как закомпоновано изображение в формате, какими материалами выполнен рисунок, какова степень проработанности рисунка, на каких участках проставлены смысловые и художественные акценты.

Из многочисленного наследия великих мастеров можно встретить примеры автопортретов художников разных возрастов от юношества до преклонных лет в различных образах и костюмах, с контрастным и рассеянным освещением. Автопортреты художники прошлого выполняли как на небольших форматах, так и на полотнах по метру и более. Например, знаменитый художник Рембрандт за свою долгую творческую жизнь выполнил более ста различных образов автопортрета. Рембрандт изображал себя как в живописной технике на холсте, так и в графике — в офорте. Любопытно, что свой образ он также включал в жанровые произведения. И портрет его в этих картинах узнаваем.

Допустим, мастер Северного Возрождения, немецкий художник А. Дюрер начал рисовать очень рано. И первый его автопортрет выполнен в 13-летнем возрасте. Уже в этом коротком рисунке чувствуется уверенное рисование и то, что впоследствии он станет великим мастером. По прошествии лет творчество Дюрера становилось более совершенным и самобытным. И в частности, автопортреты, которые были выполнены им в разные периоды времени, подтверждают, что творчество этого художника очень высокого уровня и занимает особое место в истории искусств.

Вообще, к художественному наследию мастеров прошлого полезно обращаться не только во время обучения, но и в дальнейшей творческой жизни. Рисунки старых мастеров полезно внимательно рассматривать — сравнивать между собой. Ну и конечно же — время от времени копировать. Копирование рисунков мастеров прошлого будет помогать в освоении



Ил. 2. В. Леско. Автопортрет. Бумага, темпера, 50×70 см, 2022

художественного мастерства. Изучение различных графических техник и приемов добавит знаний в процессе обучения будущих художников-монументалистов. Выполняя в процессе обучения копии рисунков старых мастеров студенты повышают свой профессиональный уровень и обретают уверенность в выполнении учебных и творческих заданий.

Как мы уже отмечали, творческие задачи, которые ставятся перед студентами во время обучения на кафедре монументального искусств, с каждым разом становятся более сложными. Это заставляет студентов не останавливаться на достигнутом, а раз за разом повышать свой профессиональный уровень. При постоянной и интенсивной работе по рисунку со временем будет многое получаться. Это обстоятельство вдохновит на освоение новых горизонтов в творчестве (ил. 2).

Со временем, когда у студентов начнут совершенствоваться искусство и уверенность в рисунке, им предлагается на более старших курсах выполнить задание «Автопортрет» в каком-то образе и пространственном окружении. Такое задание им очень полезно, так как предлагает мыслить уже категориями малой композиционной картины. Студенты с интересом и удовольствием работают над таким самостоятельным заданием. Ведь в такой работе можно рассказать изобразительным языком что интересно, что волнует, что привлекает в жизни. Здесь, как никогда, нужно показать самое главное, не уходя в излишнюю «пересказательность» и детализацию, избегать литературности изображения. Важно найти в этом задании наиболее выразительное графическое решение в формате. Для нахождения удачной композиции необходимо выполнить ряд поисковых вариантов эскизов. Именно многочисленный поиск в решении поставленной задачи может способствовать созданию интересного



Ил. 3. М. Емельянова. Автопортрет в образе. Бумага, сангина, цветной карандаш, 60×80 см, 2021

эскиза, на основе которого можно выполнить хорошую законченную графическую работу (ил. 3). Поиск решения и выполнения задания «автопортрет» не всегда будет скоротечным. Необходимо продумать композиционное решение, количество тона в работе, сколько займет места в формате фигура или полуфигура, какое будет фоновое окружение. Образная составляющая в портрете имеет большое значение.

Прежде чем приступить к графическому решению «Автопортрет в образе» рекомендуется опять же обратиться к художественному наследию мастеров прошлого. Каждый из них так или иначе исполнял автопортрет костюмированный либо тематический. Стоит повнимательнее изучить произведения художников различных эпох. В этом наследии можно многое для себя почерпнуть.

Помимо образного решения в работе надо проследить как складывается композиция, какие художественные приемы использовались, как технически, изобразительно решались графические и живописные задачи в конкретном произведении и т. д. Все эти моменты пригодятся студенту в дальнейшей художественной практике. Помимо насмотренности и запоминания произведений старых мастеров у студента вырабатывается художественный вкус, повышается мастерство во время практической работы. Обладая достаточным багажом знаний, можно художественно совершенствоваться и более уверенно творчески работать.

Начиная работу над заданием «Автопортрет в образе» следует также выполнить ряд предварительных эскизов и поисков композиционного решения. Эскизы лучше делать среднего размера чтобы решать формально количество больших и малых форм, темного и светлого; определить, где будет композиционный центр в будущей работе; решить, как будет соподчинено окружение главному. Эскизы лучше выполнять в различных графических техниках, чтобы сравнив, выбрать наиболее выразительное решение задания. В эскизах и предварительных набросках важно отработать все этапы ведения рисунка. Разумеется, все моменты заранее предусмотреть не получится, но все же большую часть отработать технически можно (ил. 4). Полезно отдельно проработать решение всей



Ил. 4. Н. Пушкарева. Автопортрет в образе. Тонированная бумага, ретушь, цветная пастель, 60×80 см, 2022



Ил. 5. З. Лагкуева. Автопортрет в образе. Тонированная бумага, ретушь, сангина, 70×80 см, 2023

композиции; уделить также внимание малым формам и деталям. Предварительная работа над всей

композицией положительно скажется на конечном результате всего рисунка. Можно отдельно фрагментарно прорисовать некоторые участки, проработать в эскизах техническое решение выбранным материалом. Предварительная работа над эскизами и фрагментами займет определенное количество времени. Студенту не стоит опасаться, что из-за длительной предварительной работы он не успеет выполнить задание должным образом. Скорее наоборот — чем подробнее и внимательнее проработаны эскизы и фрагменты для будущей композиции, тем быстрее и слаженнее пойдет работа на итоговом формате (ил. 5). Студенту следует приучить себя, что поисковая отрисовка эскизов занимает время. Но этот отрезок работы чрезвычайно важен и необходим в дальнейшем. Предварительная работа над композиционными поисками и эскизами страхует студента от жестких исправлений, когда работа ведется на чистовом формате. Бумага не всегда терпит частые исправления и переделывания. Эти обстоятельства стоит учитывать, работая над подготовительным материалом. «Надо отметить, что рисование портрета сопровождается соблюдением

закономерностей тональных отношений» [1, с. 320]. Разумеется, все учесть и предусмотреть в процессе работы с эскизами не всегда удается. Поэтому выполнять рисунок в выбранном формате стоит аккуратно и внимательно. Также на завершающих сеансах работы от каких-то деталей в рисунке приходится отказываться, а что-то добавлять. В творческом процессе это предусматривается. Работая над рисунком от начальной стадии до завершающей, всегда стоит помнить о цельности и выразительности всего изображения.

В заключение отметим, что задания «Автопортрет» и «Автопортрет в образе», выполняемые студентами кафедры монументального искусства на протяжении обучения, способствуют профессиональному совершенствованию их мастерства в рисунке и композиции. Опираясь на опыт прошлых поколений через изучение автопортретов старых мастеров студент формирует: художественный вкус, чувство композиции, остроту взгляда и мастерство владения различными графическими техниками и приемами.

Литература

1. *Ли, Н. Г.* Рисунок: основы учебного академического рисунка: учебник. — Москва: Эксмо, 2021. — 480 с.: ил. — ISBN 978-5-699-25 049-3.
2. *Рисунок: учебное пособие для вузов / Ф. В. Антонов, Н. П. Бесчастнов, Б. А. Кулаков, Д. Н. Домогацкий.* — Москва: Легпромбытиздат, 1988. — 176 с.: ил. — ISBN 5-7088-0209-X.
3. *Самохвалов, А. Н.* Мой творческий путь. — Ленинград: Художник РСФСР, 1977. — 317 с.

УДК 75.051:377

Е. А. Пигаркина

Тверь, Россия

Тверской государственный университет

Тверской художественный колледж им. А. Г. Венецианова

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ СТАНКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ В СИСТЕМЕ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (СПО)

В настоящее время остро встает вопрос о несоответствии уровня подготовки педагогических кадров требованиям, предъявляемым к современному художнику-педагогу. Дискуссионный подход к разработке теории изобразительного искусства влечет за собой ошибочные обоснования того, что композиция — пространство проявления индивидуальности художника и не может быть учебной дисциплиной. В статье приводятся некоторые методические приемы, которые реализуются, в частности, при преподавании станковой композиции на второй ступени системы художественного образования (школа — колледж (СПО) — ВУЗ).

Ключевые слова: композиция, методика, станковая композиция, живопись, замысел, система художественного образования

Evgenia A. Pygarkina

Tver, Russia

Tver State University

Tver Art College named after A. G. Venetsianov

THE ISSUES OF THE METHODOLOGY OF TEACHING EASEL COMPOSITION IN THE SYSTEM OF SECONDARY VOCATIONAL EDUCATION

Nowadays, the issue of the discrepancy between the level of training of teaching staff and the requirements imposed on a modern artist-teacher is becoming critical. The controversial approach to the development of the theory of Fine Arts entails erroneous justifications for the fact that composition is a space for the manifestation of the artist's individuality and cannot be an academic subject. The article presents some methodological techniques that are implemented, in particular, when teaching easel composition at the second stage of the art education system (school — college — university).

Keywords: composition, methodology, easel composition, painting, plan, art education system

Актуальность данной статьи определяется, во-первых, проблемой, с которой сталкиваются педагоги средних профессиональных образовательных

учреждений художественного профиля, а именно: достаточно индивидуальный процесс обучения композиции требует грамотного методического подхода. При отсутствии методики или пренебрежении ею в рамках учебной деятельности, направленной на развитие композиционного мышления, возникает риск получить недостаточный уровень сформированности у обучающихся системного подхода. Второй задачей видится определение необходимых для художников, особенно педагогической направленности, понятий и их систематизация, поскольку без этого невозможно дальнейшее их развитие в творческом и педагогическом направлениях. Поэтому мы говорим о необходимости формирования системы научных и творческих понятий у обучающихся на протяжении всего периода освоения учебной программы.

Одним из главных понятий, разумеется, считаем понятие *композиции*. Наиболее точным, на наш взгляд, его представил в своем исследовании «О композиции» В. А. Фаворский: «Одно из определений композиции будет следующее: стремление к композиционности в искусстве есть стремление целно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и одновременное. Если так определить понятие композиции, то станет ясно, что она не есть придаток к изображению, не есть украшение, а есть основной момент изображения, по-разному проникающий в разные произведения, так как цельность может быть большая или меньшая, цельность может быть различного характера» [2].

Особенности преподавания станковой композиции в системе художественного образования опираются на всеобщие законы композиции, распространяющиеся на все виды изобразительного искусства. В станковой живописи композиция строится на основе образно-пластического решения темы, сюжета. Большое значение придается тональной проработке и отображению реальных цветовых качеств предмета. Некоторая условность принадлежит пятну, силуэту формы. В портрете, пейзаже, сюжетно-тематических композициях форма передается правдиво, хотя некоторая условность изображения может присутствовать.

Однако для того, чтобы принять в действие вышеуказанные параметры, необходимо сформировать у обучающихся навыки работы с понятиями станковой композиции. Формирование понятия начинается от восприятия предмета, переходя к представлению о нём и обозначению в словах. Художникам-педагогам представляется необходимым отдавать предпочтение логической составляющей в творчестве. Студентам предлагается определённый набор понятий и терминов информации, но не каждый может им воспользоваться, поскольку при обучении творческим дисциплинам возникает ряд сложностей, препятствующий развитию творческих способностей.

В качестве одного из действенных методов обучения предлагается изучение композиционного мастерства реалистического искусства, что позволяет учащимся сосредоточить внимание на наиболее существенном в композиции. Использование в качестве наглядных пособий, особенно

на первом и втором курсах, работ «современного искусства» не способствует усвоению принципа подчинения всех элементов произведения главному содержанию. Поскольку необходимо выполнять задания, сопровождая их сравнительным анализом произведений искусства, следуя от содержания к художественным средствам, наиболее целесообразным представляется метод анализа реалистичных произведений, в которых воплощен конкретный замысел. Понимание композиционных задач через выполнение упражнений имеет смысл только в том случае, если они рассматриваются не отвлеченно, а в конкретном их применении для выражения определенного *замысла*.

Содержание замысла на всех этапах работы диктует *форму выражения*. Выбор темы, *лепка* замысла и определение основного композиционного мотива композиции требует самостоятельной работы. Поскольку на этом этапе роль педагога является поддерживающей, исключительное внимание обращается на начальный этап в работе над эскизом: перед выполнением эскиза необходимо четко определить задачу данной работы.

В современных условиях воспитание высокого художественного вкуса, развитие общей и художественной культуры является требованием, предъявляемым не только к студентам, но и к педагогам. Неотъемлемой частью всего учебного процесса является изучение отечественного и зарубежного классического наследия на первых курсах, и лишь на старшем (четвертом) курсе допускается работа с аллюзиями на современные художественные произведения, выбор которых должен быть произведен с особой тщательностью.

Изучение учащимися понятий и главных принципов композиции происходит при содействии педагога. Занятия не должны ограничиваться консультациями. В целях стимулирования мотивации студентов и для создания творческой атмосферы рекомендуется проводить конкурсы на лучшую композицию, выставки работ учащихся, встречи с мастерами, организацию специальных экскурсий для сбора материала, целевое посещение музеев и выставок, учреждений (мастерские, больницы, кафе), строек и т. д.

Значение работы студентов в мастерских художественного колледжа, выполнение упражнений и работа над эскизами играет важную роль в развитии композиционного мышления и включает ряд задач, решение которых предполагает:

1. изучение теоретических основ композиции;
2. усвоение понятия художественного образа;
3. освоение последовательности работы с замыслом произведения.

Важную роль в успешном усвоении студентами изобразительной грамоты играет последовательность обучения. В практике наблюдений за результатами отмечается, что программные учебные задания иногда выполняются студентами поверхностно. Нельзя допускать, чтобы не усвоив предыдущего упражнения, обучающиеся переходили к следующему, пропустив и не освоив важный этап.

Например, в *определении роли пластического мотива в решении замысла произведения предлагается* выполнить сюжетно-тематическую композицию. Для реализации заданной темы предполагается выполнения ряда задач:

1. определить сюжетно-тематический центр композиции и средства его выражения;
2. выявить роль силуэта в решении композиционного замысла;
3. проследить соподчинённость в композиции;
4. разобрать основные пластические и смысловые ситуации.

Такое задание направлено на развитие воображения и образного мышления. Необходимо выяснить, что собой представляет конструктивная основа композиции и решить пространственную задачу в выражении замысла.

Педагогу необходимо отслеживать последовательность ведения работы над композицией: целевой сбор, анализ, обобщение и применение подготовительного материала для композиции. На этапе исполнения эскиза контролируется практическое освоение изобразительных и технических средств, приёмов и материалов. Важное значение имеет выполнение упражнений на развитие наблюдательности, фантазии и творческого воображения. При должном внимании со стороны педагога и выполнении последовательно всех этапов работы над композицией у учащихся формируется устойчивое развитие художественного видения и образного мышления (ил. 1).



Ил. 1. Задание на сюжетно-тематическую композицию (2 курс)



Ил. 2. Горизонталь / диагональ в композиции (2 курс)



Ил. 3. Город (2 курс)

Принцип *систематичности* в обучении композиции требует правила *неперехода* к новому учебному материалу, пока не усвоен и не закреплён предыдущий. Кроме того, процесс обучения композиции должен строиться с опорой на наглядность в различных формах: образцы композиционного строения, таблицы, методические разработки, репродукции работ произведений известных художников и др.

Наблюдение проявления ритма в городской среде и пространственных ситуаций в природе является одним из приемов наглядного обучения. Демонстрируемый способ выражения формы средствами рисунка или живописи даёт ясное и конкретное представление о практическом выполнении. Так в случае с определением соотношения классического художественного решения композиции и современных художественных практик в качестве практического занятия предлагается определить возможность *различных решений при одной теме* (ил. 2, 3, 4, 5, 6). Ряд задач, которые возникают при этом задании:

1. выбор мотива;
2. определение сюжетно-тематического центра композиции и средства его выражения;



Ил. 4. Цветовое решение деревенского мотива (3 курс)



Ил. 5. Город (3 курс)



Ил. 5. Город (2 курс)

3. решение композиции на основе целенаправленных наблюдений.

В рамках освоения дисциплины *станковая композиция* учащимся необходимо развить острое художественное видение, чувство новизны содержания и пластического мотива. Большое внимание следует уделять вопросам соподчинения, умению выявить главное в эскизе, решению основных пластических и смысловых ситуаций. Как отмечал Е. А. Кибрик «Первый этап художественного творчества — интуитивный, следующий этап требует анализа сделанного. Только гармоническое соединение интуиции и анализа позволяет создать хорошо скомпонованное, законченное произведение. Анализ начинается с умения верно оценить то, что сделано по чувству. Это важнейший момент в практике художника» [1].

Литература

1. Кибрик, Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. — 1966. — № 10. — С. 6–10.
1. Фаворский, В. А. О композиции // Искусство. — 1983. — № 1–2. — С. 1–6.

УДК 7.061:7.067:7.03:378.147:7.071.5

А. В. Пиндюр

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Высшая школа технологии и энергетики

РОЛЬ ОРИГИНАЛОВ И РЕПРОДУКЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ «ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

Процесс обучения «истории искусства» основывается на привлечении иллюстрированного материала: лектор демонстрирует визуальный ряд, сопровождающийся подачей теоретических знаний. Знакомство студентов с произведениями искусства происходит опосредованно и возникает проблема интерпретации этого произведения. В зависимости от того, какая именно работа художника изучена по оригиналам или копиям студенты по-разному воспринимают смысловую нагрузку конкретного произведения и культурный контекст, без которого невозможно изучать историю искусства.

Ключевые слова: история искусства, методика преподавания художественных дисциплин, педагогика, репродукции, художественные произведения, оригиналы

Anastasia V. Pindur

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
University of Higher School of Technology and Energy

THE ROLE OF ORIGINALS AND REPRODUCTIONS IN THE PROCESS OF TEACHING «ART HISTORY»

The process of teaching «art history» is based on the involvement of visual material: the lecturer demonstrates a visual series, accompanied by the presentation of theoretical knowledge. Acquaintance of students with works of art occurs indirectly and the problem of interpretation of this work arises. Depending on which work of the artist is studied from originals or copies, students perceive the semantic load of a particular work and the cultural context differently, without which it is impossible to study the history of art.

Keywords: art history, methods of teaching art disciplines, pedagogy, reproductions, works of art, originals

Дисциплина «История искусства» относится к области гуманитарных наук. Имеет особую специфику, заключающуюся в понимании сущности искусства через историю становления стилей и жанров, в анализе

источников духовной и технологической истории общества: совместное изучение вневизуальных материалов (красок, бумаги, орудия письменности), и бытования памятников в контексте развития искусства (интерпретация произведений современниками, отношение общества к отдельным художественным явлениям) [1]. Роль этой дисциплины велика, т. к. она оказывает влияние на развитие мировоззрения студента, затрагивая целый комплекс смежных дисциплин (история, философия, религиоведение, литература) [1, с. 183], и требует особого подхода при подаче материала лектором на занятиях. Процесс обучения истории искусства базируется на привлечении визуального материала в соответствии с особенностями конкретной дисциплины (например «История русского изобразительного искусства XIX века», «Западноевропейское искусство эпохи Средневековья»), и направлен на формирование у студента навыков интерпретации художественного произведения. Классическая лекция строится на демонстрации визуального ряда, сопровождающегося подачей теоретических знаний со стороны лектора. Так, знакомство студентов с произведениями искусства происходит опосредованно. Такой подход в подаче материала обусловлен, прежде всего, отсутствием реальной возможности показать оригинал произведения искусства (для этого необходимо объездить все крупнейшие музеи России и Европы, что невозможно реализовать в существующих рамках обучения). Поэтому изучение истории искусства ограничивается созерцанием репродукций, как альтернативной замены подлинника. Репродукция — это копия, выполненная с произведения искусства с использованием технических средств. Демонстрируемый материал становится своего рода учебным пособием. Поскольку человек получает около 80% информации посредством зрения [2, с. 181], то подобный метод подачи информации выглядит наиболее верным. За отведенные часы для проведения лекций становится возможным продемонстрировать все важнейшие произведения мастеров, сыгравших ключевую роль в мировой истории искусства, дать конкретные знания, теоретическую часть и сделать попытку искренне заинтересовать студентов. Но наблюдается следующая тенденция при работе с репродукциями: при взаимодействии с ними не происходит понимания сущности искусства, предмет теряет жизненность, перемещается в область абстрактных объектов, лишается значимости, что приводит к искаженному восприятию информации со стороны студентов. Становится невозможным понимание того, какая технология изготовления применялась, какие при этом материалы были задействованы при создании того или иного произведения. Объект искусства превращается в нечто отдаленное и потому не могущее произвести какое-либо глубинное переживание.

Конечно, многое может зависеть от качества репродукции. Но какого бы наилучшего качества не была репродукция, она не сможет исполнить роль оригинала — дать верное представление о себе самом и погрузить зрителя в определённое состояние переживания. Свое воздействие любое

произведение искусства может оказать только при непосредственном контакте со зрителем, который должен лицезреть именно подлинник произведения. При демонстрации репродукции вместо «первоисточника» подобного не наблюдается. Русский психиатр Павел Карпов писал: «Живописное творчество носит вполне индивидуальный характер; как будто картина является конденсатором переживаний, присущих творцу в момент творчества, и только этот экземпляр и является действенным, все же репродукции не сохраняют действенного влияния, присущего самой картине. Поэтому никогда не устраиваются музеи из репродукций. Если бы кому-нибудь пришла в голову мысль устроить музей и наполнить его репродукциями великих и более слабых произведений, то зритель от такого музея получил бы такое же впечатление, какое он получает на кладбище. Это было бы мертвым местом, не создающим тех эмоциональных переживаний, которые присущи галереям, хранящим оригиналы» [4, с. 12]. Оригинал заключает в себе печать прошлого, благодаря чему в том числе и обладает определенным воздействием на зрителей. Кроме того, нельзя забывать, что знания как таковые служат в качестве инструмента, средства, для достижения более важной цели, так как искусство является совокупностью знаний о мире и о всем том, что связано с областью духовной жизни человека. Достичь подобных знаний становится возможным исключительно путем переживания: прислушаться к своим ощущениям, постараться увидеть, какой смысл заключен в произведении искусства, соотнести его со своим, согласиться или опровергнуть — вот что является главным при восприятии произведения искусства. Ведь неслучайно исследователи искусства называют возможность познания жизни через переживание еще и духовно-практическим потрясением, т. е. происходит момент обретения человеком духовной пользы для самого себя.

Нельзя забывать о двустороннем процессе обучения: преподаватель читает лекцию и демонстрирует визуальный ряд, студент смотрит и конспектирует. Но всегда существует возможность улучшить процесс обучения истории искусств, сделав его носящим трехсторонний характер: преподаватель (посредник), оригиналы произведений искусства (источник знаний) и студенты (слушатели). В таком случае преподаватель, обладая необходимыми теоретическими знаниями, усиливает их эмоционально «переживая» произведение искусства как зритель, вступив с ним в своеобразный диалог, что позволяет сформировать лекционное занятие, выстроенное на собственной (пусть и субъективной) позиции. Таким образом, студент может сконцентрировать свое внимание на мыслях, чувствах, переживаниях в отношении того или иного произведения искусства. Так будет достигнута высокая цель, поскольку лектор будет апеллировать уже к духовной сфере своего слушателя. Преподаватель словно раскрывает, обнажает саму суть произведения и при соприкосновении с ним студент может выработать свою собственную точку зрения, провести аналитическую деятельность (важную и сложную работу непосредственно

на занятии), развивая свой мыслительный аппарат. Так у студентов появляется потребность к самостоятельной эстетической деятельности — к выражению своих впечатлений от искусства, что может побудить их в свою очередь к развитию собственного художественного творчества и выработки определенных персональных эстетических принципов, которые позволяют сделать мир более наполненным смыслами и глубиной.

В случае наличия на лекции высококачественной репродукции она обречена порождать искаженное восприятие. Конечно, современные технологии позволяют досконально точно отобразить на репродукции, копии не только мельчайшие детали, но и саму фактуру оригинальной работы. Но в таком случае основное преимущество безнадежно утрачивается — живой мазок краски (если мы говорим о живописи). Как бы точно не была воспроизведена репродукция картины, она будет лишена объема, глубины и жизни, на ней будет отсутствовать все то, что делает картину особенной.

Гораздо сложнее обстоит дело с архитектурой, скульптурой, декоративно-прикладным искусством, поскольку эти области искусства принадлежат сфере объемно-пространственных связей. Например, при изучении архитектуры собора Константинопольской Софии без прямого взаимодействия с шедевром каменного зодчества, до конца не возникнет четкого понимания конструктивных частей, здания, как и что взаимодействует друг с другом, почему купол состоит из сорока радиальных арок и т. п.

Так возникает проблема интерпретации и верного «прочтения» произведения искусства. Отдельно иконы из собора Успения Пресвятой Богородицы во Владимире или репродукции фресок не могут позволить пережить и осознать религиозное значение и специфику этих произведений искусства. Можно бесконечно много раз увидеть репродукцию, посмотреть на нее на экране компьютера или телефона, но настоящее, подлинное чувство можно испытать, только непосредственно рассматривая подлинник.

Эмоциональное восприятие произведений искусства сопровождается определенными экспрессивными состояниями, которые отличаются от повседневных, бытовых реакций. Анализируя гуманитарное образование в университетах Х. У. Гумбрехт акцентирует внимание на «переживании» [3, с. 129] как принципе погружения в материал: «Ибо хорошо преподавать в университете — значит демонстрировать сложность вещей, привлекать внимание студентов к сложным явлениям и проблемам, а не предписывать им, как следует понимать те или иные проблемы и как в конечном счете относиться к ним. Иными словами, хорошее академическое преподавание должно быть дейктическим, а не толковательным и нацеленным на решение» [3, с. 129].

Таким образом, репродукции лишают зрителя эстетической реакции. Результатом подобной реакции является выработка художественного суждения, т. е. эмоционального реагирования. Иными словами, репродукция

не способна вызвать никаких подлинных переживаний. Поэтому очень важно по возможности проводить лекции непосредственно в музеях, художественных галереях и т. п., чтобы у студентов возникало верное понимание сущности «истории искусств» как дисциплины, ведь репродукции или копии никогда не смогут затмить оригинал, поскольку они пусты по своей сути и являют собой только оболочку, лишенную внутреннего глубокого смысла.

Литература

1. *Арутюнян, Ю. И.* Методологические проблемы искусствоведения в контексте современного гуманитарного образования // Труды СПбГУКИ. — 2013. — № 3. — С. 174–185.
2. *Вольфсон, Ю. Р.* Визуальное восприятие в современном обществе или куда движется галактика Гуттенберга? / Ю. Р. Вольфсон, А. Е. Вольчина // Современные исследования социальных проблем. — 2015. — № 4 (48). — С. 177–189.
3. *Гумбрех, Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. — Москва: Новое лит. обозрение, 2006. — 184 с.
4. *Карпов, П. И.* Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. — Ленинград: Гос. изд-во, 1926. — 199 с.
5. *Чертыковцева, Е. А.* Научные основы преподавания истории искусства на ХГВ вузов // Ученые записки ОГУ. — 2012. — № 2. — С. 289–293.

СПЕЦИФИКА РИСУНКА КРОНШТЕЙНА

В статье раскрывается специфика рисования кронштейна. Рассказывается об особенностях и специфике построения и моделирования минимальными средствами рисуемого кронштейна и даётся анализ основных этапов рисования данной архитектурной детали. Также объясняется важность комплексного применения основных изобразительных средств рисунка и их различных компиляций для достижения поставленных задач. Раскрывается конструктивно-аналитический и сквозной метод построения в рисовании кронштейна.

Ключевые слова: кронштейн, композиция, пропорции, тон, линия, штрих

Oleg V. Pluzhnik

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

SPECIFICITY OF DRAWING OF THE ARM

Specificity of drawing of an arm reveals. It is told about features and specificity of construction and modelling by the minimum means of a drawn arm. In article the analysis of the basic stages of drawing of the given architectural detail 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 of construction in arm drawing reveals.

Keywords: an arm, a composition, proportions, tone, a line, a stroke

Рисование архитектурной детали является неотъемлемой частью базовой программы академического рисунка. В большинстве учебников предлагается рисунок дорической капители [6]. В некоторых разбирается рисование ионической и даже коринфской капителей [3]. Другие архитектурные детали, такие как акротерии, балясины и различного вида кронштейны представлены только в виде рисунков [5]. Никаких объяснений об особенностях их рисования не приводится. В данной статье даются методические рекомендации по рисованию кронштейна (ил. 1).

Обозначим основные задачи, которые необходимо решить при выполнении рисунка кронштейна:



Ил. 1. М. Полетаева. Кронштейн.
Бумага, карандаш, А2

— Прежде всего, необходимо закомпоновать изображение в листе.

— Затем следует застроить изображение кронштейна пропорционально и конструктивно в перспективе.

— Наконец, необходимо найти необходимое объёмно-пространственное решение с проработкой деталей.

— Показать умение за отведённое время минимальными, но достаточными средствами рисунка справиться с поставленной задачей. Все элементы кронштейна необходимо построить полностью (насквозь). Такое рисование обеспечивает точность конструктивного построения.

Лучше всего рисовать на листе бумаги формата А2 — это половина ватманского листа. Максимальный формат листа может быть и А1

(лист ватмана). Для эскизов и зарисовок желательно иметь 2 или 3 листа формата А4. Рисунок лучше выполнять графитным карандашом.

Минимальное время выполнения задания может занимать три часа. Столько же времени процессу рисования отводилось раньше на вступительных экзаменах. Сейчас на экзаменах отводится уже девять часов. Максимальное время может быть определено учебной программой или рисовальщиком, который может использовать самостоятельно дополнительное время.

Прежде чем делать эскизы и рисовать итоговый лист А2 изучим и нарисуем истинные (без сокращений) соотношения габаритных и других размеров кронштейна на формате А6 или лучше на А5. На листе komponуем и рисуем два вида (сбоку и анфас), как в черчении или техническом рисунке детали. На виде сбоку в габаритном размерном контейнере целесообразно детально прорисовать лишь $\frac{1}{2}$ вида, так как детали симметричны, а сбоку всё изображение. Это позволит минимизировать достаточность объективности и ускорить процесс рисования. Для ускорения и точности виды рисуются по линиям связи. Одновременно рисуя два вида сразу, проверяем, уточняем и ускоряем их построение.

После небольшого аналитического исследования и зарисовки двух видов кронштейна можно перейти к композиционным эскизам на формате А6. Здесь следует взять лист формата А4 и разделить его на четыре равные

части. За счет этого мы получаем формат А6 и на них в горизонтальном формате (альбомный вариант) рисуем четыре варианта эскизов. Для сокращения времени исполнения эскизов можно нарисовать два (2) эскиза на формате А5. Например, это виды в $\frac{3}{4}$ слева и справа. Эскизы рисуются с разных позиций, меняя плоскости зрения к кронштейну.

В процессе рисования кронштейн должен находиться значительно выше уровня глаз рисующего (именно так он воспринимается в процессе его каждодневного восприятия). С другой стороны, не следует также подходить к кронштейну слишком близко, поскольку в таком случае возникают сложные ракурсы, сильно искажающие форму и пропорции кронштейна. На эскизах можно также немного изменять уровень линии горизонта, выбирая наиболее благоприятный вид.

В эскизах лучше рисовать кронштейн с разных позиций. Проанализируем наиболее характерные из них. Наиболее простой, в определённом смысле, конечно, это фронтальный вид, когда грани верхней опорной площадки перпендикулярны вертикальной центральной оси, но в данной ситуации не видно боковую сторону кронштейна. Такой вид возможен как зарисовка для изучения кронштейна. Проще для рисования и частный случай угловой перспективы (когда диагональ верхней опорной площадки параллельна горизонтальной оси). В этих случаях правая и левая половины верхней опорной площадки кронштейна симметричны относительно вертикальной центральной оси.

Лучшим для рисования можно считать вариант, когда рисуем кронштейн в $\frac{3}{4}$ и половинки видов сбоку и спереди примерно равны. Можно выделить ещё два наиболее типичных варианта, а все остальные наиболее близкие к ним. Их можно типизировать соотношением сторон верхней опорной площадки, то есть лицевой к боковой стороне. Лицевая сторона равна 1, а боковая равна 2, то есть в два раза меньше. Другой вариант — боковая сторона в 3 раза меньше лицевой. Этот вариант менее предпочтителен.

В композиционных эскизах решаются главные задачи композиции. Определяется размер и место изображения кронштейна в листе, и влияние ритма и размера тональных пятен на композицию в целом.

Далее выбирается один из эскизов и с него рисуется фор-эскиз на формате А5. После эскизирования переносим изображение кронштейна на формат А2.

В работе над рисунком обозначим ряд этапов его ведения:

— Построение габаритных размеров. Поиск соотношений размеров кронштейна к размерам пространства вокруг неё.

— Определение и построение вертикальной оси и горизонтальных осей.

— Нахождение угла верхней опорной площадки по отношению к центральной вертикальной оси вида спереди.

— Анализ сложной формы кронштейна и представление её в виде ряда простых форм. Можно применить несколько вариантов, но лучше

использовать компиляционный подход, выбрав лучшие. Параллелепипед большого объёма в фасаде верхней и нижней частей можно рассматривать как два цилиндра. Сверху расположен цилиндр большего диаметра, а снизу меньшего. Полезно порисовать мелкие детали на кронштейне. Для их рисования нужно правильно определить точку зрения. Детали должны быть хорошо видны и зарисованы конструктивно правильно с сохранением пропорциональных соотношений, малых с малыми и малых с большими размерами.

- Построение основных формообразующих сечений кронштейна.

- Конструктивная прорисовка мелких форм.

- Объёмно-пространственное моделирование формы кронштейна с сохранением цельности восприятия его большого объёма. (После линейного построения моделируем объём и пространство минимально-достаточными средствами рисунка (штриховка, градиентные пятна). Если времени достаточно, то можно применить светотеневую моделировку на первых планах. Фон оставляем белым, но по периметру формы улавливаем рефлексы, ослабляя контрастность по краям кронштейна).

Наиболее характерные ошибки учащихся:

- Не проводится всестороннее изучение кронштейна. Многие не понимают задачи композиционных эскизов и не рисуют их.

- Слишком детально и очень подробно рисуют эскизы.

- Не точно переносят эскиз на большой лист.

- Не строятся оси или неправильно их рисуют.

- Неверно делают замеры ширины и высоты для построения опорных точек контура и осей.

- Оси овалов (эллипсов) не перпендикулярны.

- Нет симметричности в построении там, где это нужно.

- Некоторые не рисуют линий построения или рисуют их толстыми, тёмными линиями, иногда затирают их или вообще полностью стирают.

- Ошибки в деталях (не делается деление на главные и второстепенные, не уделяется достаточно времени и точности переноса их пропорций и формы).

- Нет структуры в линиях (все линии одинаковые или чертёжные).

- Рисунок в листе ведётся от куска, а не от целого (лист нужно раскрывать равномерно). Начинают рисовать не от большой формы, а от детали.

- Не могут нарисовать перспективное сокращение всего объёма и деталей.

- Не рисуют невидимые части кронштейна.

- Не сравнивают характер тонального пятна — его размер, форму и место в листе, то есть на форме объекта.

- Увлекаются рисованием деталей, но не делают отбор деталей. Не передают в рисунке большой объём самого кронштейна. Можно сказать, все детали нарисованы, а сам кронштейн нет.

— Слабо моделируется объём и пространственные планы. Плохое владение светотеневой моделировкой.

— Неумение видеть и передавать в рисунке локальные пятна, поэтому возникает дробность.

— Неумение вести работу цельно.

— Неумение в пятне рисовать нюанс в тональных градациях.

— Не получаются плавные тональные переходы (градиенты).

— Рисуют очень медленно и неправильно.

Ошибки могут быть очень разными. Однако можно обозначить общие 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 и пространства.

Самой сложной является задача определения завершённости рисунка кронштейна. Лучше слегка не дорисовать, чем переделать. Но для решения задач недостаточно просто срисовывать, как кажется глазу, нужно постоянно проводить анализ, опираясь на теоретические знания. Только с таким подходом можно избежать ошибок в рисунке. Рисунок нужно постоянно проверять, уточнять и дорабатывать для того, чтобы исправить допущенные ошибки.

Рекомендации для студентов, которые способствуют избавлению от ошибок:

— Необходимо дома повторять всё, что рисовали в классе. Завести привычку вспоминать и воспроизводить по памяти натурные постановки. Лучше рисовать сразу после занятия и делать столько же подходов сколько делали с натуры. Начинать надо рисовать от общего. Не обязательно рисовать все детали. Обязательно надо делать отбор, а не рисовать всё что видели. Как правило, мелкие детали плохо запоминаются и быстрее забываются. Тем более если начали рисовать не сразу. Чем больше времени прошло, тем хуже будет работать память и сложнее будет воспроизвести постановку.

Первое время на рисунок по памяти может потребоваться даже больше времени, чем на рисунок с натуры. Но если часто тренироваться, то рисунок по памяти будет рисоваться быстрее. Чередование натурального рисования с рисованием по памяти развивает художественность, объёмно-пространственное мышление, зрительную память, внимательность, наблюдательность, активизирует конструктивный анализ форм, чувство пропорции, приучает отбирать главное, отбрасывая второстепенное.

Таким образом, суммируя вышесказанное, выделим основные этапы в рисовании кронштейна:

1. Изучение истинных размеров кронштейна — рисунок двух поворотов на листе формата А6 (фас и анфас);

2. Композиционные зарисовки кронштейна с разных точек зрения на листе формата А4 разделенного на 4 части.

3. На основе лучшего эскиза выполняется форэскиз на формате А5.
4. Перенос композиционного решения с форэскиза на итоговый формат — А2.
5. Конструктивное построение.
6. Объёмно-пространственная моделировка формы.
7. Рисование кронштейна по памяти.

Литература

1. *Гудова, Т. Е.* Учебный рисунок: методика обучения рисунку в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. — Санкт-Петербург, 2017. — 416 с.
2. *Дейнека, А. А.* Учись рисовать. — Москва: Архитектура-С, 2005. — 224 с.
3. *Ли, Н. Г.* Основы учебного академического рисунка: учебник. — Москва: Эксмо, 2006. — 480 с.
4. *Ростовцев, Н. Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка: учебное пособие. — Москва: Изобразительное искусство, 1983. — 288 с.
5. *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.
6. *Шаров, В. С.* Академическое обучение изобразительному искусству: учебное пособие. — Москва: Эксмо, 2022. — 648 с.

УДК 741:378.147

Н. В. Путилова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРАКТИКИ ПО ПРОФЕССИИ

В современном художественном образовании актуальной проблемой является практическая деятельность студентов. В статье освещены важные моменты в организации, процессе проведения и результатах учебной практики по профессии «Исполнитель художественно-оформительских работ».

Ключевые слова: образование, художественное образование, учебная практика

Nadezhda V. Putilova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

METHODOLOGICAL ASPECTS OF TEACHING EDUCATIONAL PRACTICE BY PROFESSION

In modern art education, practical activity of students is a pressing issue. The article highlights important aspects of the organization, process of implementation and results of educational practice in the profession of «Artistic Design Worker».

Keywords: education, art education, educational practice

В современном художественном образовании актуальной проблемой является практическая деятельность студентов. В нашей образовательной организации это УП. 05.02. Выполнение работ по профессии 12 565 «Исполнитель художественно-оформительских работ», которая включает 144 часа. Данная практика проводится по специальности 54.02.01. «Дизайн» (по отраслям) по направлению (профилю) образования «Дизайн пространственной среды».

Предваряет практическую работу студентов организационное собрание всей группы, на котором преподаватель по практике озвучивает задание и показывает лучшие образцы его выполнения за прошедший период. Также обучающиеся готовят рабочее место, размещают предметы для декорирования, необходимые художественные материалы и инструменты.

Цель: приобретение первоначального практического опыта в предметном дизайне.

Задачи:

- создание и реализация декорируемого проекта;
- декорирование предмета мебели;
- развитие чувства цветовой гармонии, пространственного мышления;
- формирование компетенций, соответствующих основному виду деятельности.

Результатом реализации программы учебной практики является освоение обучающимися компетенций в рамках основного вида деятельности по специальности СПО 54.02.01 Дизайн (по отраслям):

- создание технического задания;
- создание проектной документации;
- осуществление проекта по авторскому эскизу;
- выполнение различных работ по декорированию предмета мебели.

В ходе первого практического занятия обучающиеся подбирают аналогичные проекты из дерева, ДВП и определяют стиль декорируемого предмета. Это могут быть комплекты, состоящие из небольших предметов пространственной среды. Например, стул, столик, полочка, панно и др.

Для своего предмета мебели обучающиеся на консультации с преподавателем выбирают определенный стиль декорирования. В *приложении 1* представлен примерный план описания стиля декорируемых предметов.

Студенты на формате А3 составляют техническое задание на выполнение проекта декорирования выбранного ими объекта. Для этого они используют знания и навыки, полученные в ходе изучения дисциплины «Черчение».

В ходе практических занятий обучающиеся изучают различные приемы декорирования мебели (трафарет, роспись, многослойное нанесение красочного слоя, колеровка, ошкуживание, циклевание, грунтовка и т. д.).

Преподаватель проводит различные мастер-классы, в том числе и по технологии выполнения традиционной росписи по дереву. Он рассматривает ценностные аспекты интегрированной технологии обучения традиционным росписям, востребованные в современном художественном образовании. Автор статьи опиралась на интегрированную технологию обучения традиционной росписи, построенную на органическом единстве ценностей росписи, которая представляет педагогический процесс, включающий взаимосвязанные цель, задачи, принципы, этапы процесса (информационно-познавательный, практически-репродуктивный, творчески-проектный, творчески-комплексный, прагматический, диагностический, индивидуально-творческий), содержание, организационные формы, виды и методы деятельности обучающихся и преподавателя [2].

Мастер-классы преподавателя по традиционным глубоковской и мезенской росписям на ценностной основе, по уфтыгской и свободно-кистевым росписям по дереву и бересте второй половины XIX и начала XX в., великоустюгской росписи в традициях сундучной росписи конца XVII и начала XVIII в. основывались на следующих принципах введения традиционной росписи в содержание обучения в рамках учебной практики:

- опора на ценностно-смысловой потенциал росписи, обеспечивающий единство обучения, воспитания и развития [1];
- последовательное введение всей совокупности ценностей росписи в содержание процесса обучения;
- постепенность включения обучающихся в субъектную деятельность.

Рассмотренные принципы введения росписи в содержание учебной практики вступают во взаимодействие друг с другом и функционируют как целостная система. Любой из принципов приобретает свое значение лишь в связи с другими. Технология строится в определенной логике, через закономерно сменяющие друг друга этапы освоения ценностей росписи; реализуется на ее материале и применима к различным ее видам; овладение технологией одного вида традиционной росписи способствует ориентации обучающегося на роспись предметов в современном интерьере.

Обучающиеся с увлечением знакомятся с историей возникновения и развития традиционной росписи, приемами и технологией декорирования поверхности дерева, отработкой умений и формирования навыков росписи методом копирования художественных образов. Данные умения позволяют студентам сделать самостоятельный выбор композиции и выполнить комплексную творческую работу в традициях выбранной росписи по дереву методом вариантного повтора типовой композиции [3].

В интегрированной технологии обучения традиционной росписи в современном художественном образовании заложено нарастание творческой самостоятельности, которая усиливается:

- по мере продвижения по этапам технологии;
- в обучении от репродуктивного к творческому, авторскому способу деятельности;
- при гармоничном сочетании индивидуальной и групповой форм обучения;
- по мере усложнения способов творческой деятельности обучающихся: от разработки вариантов эскизов и выполнения творческого проекта под руководством преподавателя; далее самостоятельного выполнения комплексной творческой работы в традициях выбранной росписи методом вариантного повтора композиции (создание индивидуально-творческого проекта выбранного вида традиционной росписи на форме изделия);
- по мере усложнения содержания деятельности преподавателя: от поощрения самостоятельности и оригинальности комплексной творческой работы обучающихся до организации форм сотворчества (совместный анализ, самооценка), стимулирующих обучающихся на создание индивидуального творческого проекта в традициях выбранной росписи.

Все вышесказанное доказывает, что интегрированная технология обучения традиционной росписи, обогащенная ценностно-смысловым потенциалом, позволяет успешно решать задачи современного художественного образования и общего развития обучающихся. Знакомство

с интегрированной технологией обучения росписи способствует более успешному освоению обучающимися современных общехудожественных дисциплин, а также способствует развитию творческих способностей, необходимых в других видах художественно-творческой изобразительной деятельности.

В интегрированной технологии обучения традиционной росписи заложен механизм познавательной деятельности:

- опыт овладения дополнительной художественной терминологией;
- опыт самостоятельной художественно-практической деятельности;
- опыт аксиологической ориентации, нацеленной на индивидуально-творческую деятельность обучающихся;
- опыт авторского проектирования и личной ответственности за результат.

Интегрированная технология обучения росписи рассматривается нами как целостный процесс, направленный на осмысление обучающимися сложившихся традиций и культурных ценностей народа, возможность рассматривать ими этнос как устойчивый фундамент для дальнейшего развития собственных творческих способностей, приобщение к этнической культуре как средству саморазвития творческой личности.

Во время учебной практики организуются экскурсии в магазины для изучения различных материалов и инструментов для декорирования мебели (краски, кисти, клеи, воск, лак, грунтовка, шпатлевка, стекло, текстиль и др.). Выполнение эскизов декорирования выбранных предметов мебели со всеми необходимыми пояснениями проходит под непосредственным наблюдением преподавателя. В ходе консультаций вносятся уточняющие корректировки. На каждый объект декорирования мебели и панно составляется план работы и подбираются подходящие материалы и технологии для декорирования в соответствии с ранее утвержденными эскизами.

Обучающиеся поэтапно выполняют технические чертежи элементов среднего дизайна, их проекции в цвете с комментариями по подобранным материалам и по технологии декорирования в полном соответствии разработанному проекту. Работа над оформлением предметов мебели ведется с соблюдением всех этапов технологии декорирования (ошкуривание, шпаклевка, циклевание, грунтовка и окрашивание, последовательное нанесение рисунка) и использованием подобранных материалов. В конце учебной практики обучающиеся формируют отчетную документацию и размещают ее в личном кабинете.

Всегда волнительно проходит защита проектов обучающихся в актовом зале с присутствием ведущих преподавателей по учебной практике. Свой проект студенты выполняют и защищают индивидуально или в составе малой группы, в этом случае обязанности распределяются на всех. Один отвечает за подготовку презентации, другой готовит выступление, а третий курирует оформление мини-выставки общего творческого проекта. Результаты учебной практики оцениваются в форме дифференцированного зачета.

Суммируя вышесказанное, отметим, что в ходе прохождения учебной практики обучающиеся изучают технологии декорирования предметов

мебели интерьера, изучают различные виды традиционной росписи дерева, анализируют аналоги, составляют технические чертежи и выполняют эскизы декорирования со всеми необходимыми пояснениями; подбирают подходящие материалы и технологию для декорирования в полном соответствии разработанному проекту. На защите обучающиеся представляют законченный проект по декорированию предмета мебели и отчет.

Литература

1. *Кевля, Ф. И.* Педагогические технологии: диагностика, прогнозирование и поддержка личностного развития ребенка: практико-ориентированная монография для школьных психологов и социальных педагогов. — Вологда: Легия, 2012. — 226 с. — ISBN 978-3-846-53 189-1.
2. *Путилова, Н. В.* Развитие этнокультурного воспитания детей в общем, дополнительном и профессиональном образовании Вологодской области // Вестник Саратовского областного института развития образования. — 2020. — № 3(23). — С. 15–22.
3. *Путилова, Н. В.* Развитие этнохудожественной культуры обучающихся средствами традиционной росписи по дереву (на материале Вологодской области): монография. — Вологда: ОНМЦК и ПК, 2011. — 244 с.: цв. ил.

Приложение 1

План описания стиля декорируемых предметов

1. Информация о названии стиля и его основателе (основателях). Кратко рассказать об истории развития стиля, его авторе / авторах).
2. Кратко указать исторические факты о стиле.
3. Описание стиля. Этот пункт включает в себя описание средств художественной выразительности стиля: художественное пространство, основные характеристики (композиция, форма декорируемых предметов, цветовая гамма, ритм, характерные элементы, сюжет, характер красочного мазка, мелкие детали, которые вызвали у вас интерес и т. д.), а также материалы и техники декорирования: масло, темпера, акрил, смешанная техника и др.
4. Обосновать, почему выбрали данный стиль для декорирования своих предметов средового дизайна.
5. Описание должно содержать 1–2 стр. текста, шрифт № 14, Times New Roman, одинарный интервал. Поля: верх и низ — 2 см, левое — 3 см, правое — 1,5 см. Заголовок расположен посередине и выделен жирным. Отступ 1 см для выделения красной строки.
6. Использовать несколько источников, ссылки на которые нужно указать в тексте в квадратных скобках, а затем в списке используемой литературы.
7. Список литературы оформляется обязательно по ГОСТ Р 7.0.100–2018.

УДК 7.071.5:37.036:378.147:37.015.31

Е. А. Соболев

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

ВИРТУАЛЬНЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ КАК ПРЕПЯТСТВИЕ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ НАВЫКОВ

В статье сделана попытка описания и систематизации виртуальных психологических моделей, препятствующих эффективному приобретению творческих навыков в процессе обучения в современном художественном вузе. Рассматриваются возможные причины возникновения стойких психологических моделей, препятствующих качественному восприятию и обработке информации. Речь идет о смещении в работе педагога акцента на психические и физиологические аспекты проблемы развития творческих навыков в условиях стремительного прогресса технических средств, поддерживающих функционирование виртуальных психологических конструкций.

Ключевые слова: искусство, психология, педагогика, обучение рисунку, творческие навыки

Eugene A. Sobolev

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Art and Industrial Academy

named after A. L. Stieglitz

VIRTUAL PSYCHOLOGICAL CONSTRUCTIONS AS AN OBSTACLE TO THE DEVELOPMENT OF CREATIVE SKILLS

The article attempts to describe and systematize virtual psychological models that hinder the effective acquisition of creative skills in the process of learning in a modern art university. Possible causes of the emergence of persistent psychological models that hinder high-quality perception and processing of information are considered. We are talking about the shift in the teacher's work of emphasis on the mental and physiological aspects of the problem of developing creative skills in the context of rapid progress in technical means that support the functioning of virtual psychological structures.

Keywords: art, psychology, pedagogy, teaching drawing, creative skills

Автор представленной статьи работает в системе художественного образования 34 года. За это время накопился большой по объему опыт,

который, как представляется, необходимо систематизировать и определить его практическое значение для современной преподавательской практики. Парадоксально, что в среде, напрямую заинтересованной в научном подходе к осмыслению и организации процесса преподавания, отсутствует интерес к достижениям смежных областей знаний, так или иначе относящихся к образованию. Современные знания по физиологии мозга, психологии восприятия и обработки зрительной информации, философские и социально-экономические обоснования нашей работы отсутствуют в программах наших научных конференций.

Необходимость новых подходов вытекает из того, что привычный процесс основан на традиционных методах работы и чередовании определенных заданий с решением конкретных задач. Однако эта совокупность педагогических приемов была сформирована довольно давно в других социально-экономических, ментальных и психологических реалиях.

Современные же условия со всеми их специфическими характеристиками не попадают под пристальное внимание коллег и организаторов учебного процесса. В основном все рассуждения вращаются вокруг того, что можно назвать «инструментарием», доставшимся от незапамятных времен, а «древность» этих инструментов воспринимается как некое качество априори. Речь идет не о том, что эти приемы и методы устарели — многое из опыта прошлого просто уже утратило свою эффективность в текущей педагогической и творческой практике.

В статье рассматриваются методические задания и приемы работы, а также организация процесса и учебные планы, при том, что личность обучающегося, его интеллектуальный, психологический, эмоциональный «портрет» практически не попадают в фокус исследовательского внимания. Таким образом, создается своеобразная «виртуальная» реальность со своими законами и критериями, плохо коррелирующимися с окружающей действительностью, порождая своего рода когнитивный диссонанс у наших выпускников. Опыт, полученный в учебном заведении, не всегда приложим к реальности и не ведет к достижению безусловного успеха в их дальнейшей работе.

Необходимо отметить, что термин «виртуальный» будет употребляться здесь в «бытовом» смысле, как определенное искусственное пространство, а также в соответствии с концепцией, представленной в книге Н. А. Носова [1]. Речь идет об определенных периодически проявляющихся психических процессах, приводящих к проявлению неких феноменов и артефактов, которые можно предъявлять и обсуждать как объективно существующую реальность.

Особенностью нашего времени является тот факт, что в высшую школу приходят обучаться люди с отсутствием базовых навыков. Причины такого явления требуют своего внимательного исследователя. Трудно предлагать лечение, не зная генезиса недомогания. Определим, что к базовым навыкам мы относим умение ВИДЕТЬ и владение элементарными

приёмами изобразительной культуры. К владению простейшими приемами изобразительной культуры относятся:

- умение изображать трехмерные тела на двухмерном листе;
- владеть элементарными приемами изображения трехмерного пространства на двухмерном листе;
- уверенно брать тональные отношения предметов с целью передачи интенсивности окрашенности их поверхностей;
- свободно изображать материальность предметов.

Если первые два пункта можно сформулировать, передать, а значит и усвоить как постороннее внешнее знание, то два последних невозможно развить в хорошем качестве без «видения». «Видение» в данном случае можно описать как полное, нерасчлененное аналитическим мышлением проживание реальности. Умение проживать реальность, таким образом, позволяет накопить необходимую полноту информации, на основе которой можно проводить анализ и в дальнейшем синтез изображаемого. Основная трудность состоит в том, что на этапе анализа окружающей реальности, мы пользуемся хорошо сформулированными законами изображения, с одной стороны, но так как они не могут описать всей сложности реальности, мы вынуждены развивать высокий уровень наблюдательности у наших студентов — то, что можно назвать «видением».

Задача педагога заключается в том, чтобы подобрать такие стимулы, которые могут подтолкнуть учащегося к формированию этого навыка в своей практике, поскольку именно в этом аспекте и может наиболее полно раскрыться индивидуальность ученика. Все вышеперечисленное относится к развитию навыков аналитической деятельности, и именно эти наработки служат базисом для развития умения синтезировать визуальные объекты, способные воздействовать на зрителя сообразно поставленной задаче.

Для определения статуса своих подопечных я предлагаю им на первом занятии выполнить тестовое задание для выявления проблематики, с которой мы будем работать. Причем таким образом, чтобы они сами признали наличие проблем. В дальнейшем это позволит нам совместно осознанно приступить к устранению недостатков.

Во время подготовки к вступительным экзаменам, поступающие многократно рисуют гипсовые головы. Их набор довольно ограничен. Этот материал хорошо известен поступившим. Не случайно они ощущают себя в нём достаточно уверенно. Я ставлю наиболее распространенный образец гипсовой головы, на высоту, значительно превышающую рост человека, и предлагаю всем рисовать сидя, максимально близко к модели и рассаживаю учеников таким образом, чтобы всем были видны три стороны объема. Час самостоятельной работы обнажает все недостатки подготовки.

Используя известный практически каждому материал, почти все студенты, однако, совершают одинаковые ошибки. Основная заключалась в том, что студенты изображали объект так, будто он находится на их линии горизонта. Таким образом, геометрически правильное основание

головы они изображают сверху, а вся остальная часть — в положении «глаза в глаза». В действительности же они видели объект целиком снизу и в сильном ракурсе настолько, что кончик носа закрывал глаз, правый или левый, в зависимости от положения смотрящего. При этом на мой вопрос, в чем именно заключается основная ошибка, никто не смог дать ответ. Все предположения были связаны с незначительными элементами изобразительной культуры, впрочем, тоже почти отсутствующей.

Тестовое задание и разбор ошибок производят определенное впечатление на учащихся, благодаря чему последующие слова преподавателя звучат более авторитетно. Это представляется крайне важным. В начале работы с группой редко наблюдается внимательное отношение к рекомендациям педагога. В таком случае первокурсники воспринимают сам факт приема в вуз как собственное достижение и стремятся, скорее, к проявлению самостоятельности и своего понимания творческой деятельности, а не к усвоению необходимых знаний.

Мы выполняем два подводящих задания, существенно продвинувшись в сравнении с начальным этапом, и затем снова возвращаемся к уже упомянутому рисованию гипсовой головы в сильном ракурсе. К моему удивлению, ошибки двухнедельной давности повторились снова.

На мой взгляд, это является причиной устоявшейся привычкой, идущей от подготовительных курсов, где изображаемая модель ставилась на уровне глаз рисующего. У обучающихся выработалось «модельное» поведение, воспроизведение уже усвоенного опыта без оценки ситуации (тем более что затем этот опыт позволил успешно сдать экзамены). Скорее всего, рисование на курсах сводилось к переносу на бумагу впечатлений от модели, без сформулированной задачи и ясного средства ее решения. Кроме негативного воздействия проведения занятий на курсах предвузовской подготовки, ориентированных, в основном, на обязательное поступление, также играет важную роль бытовой оптический опыт, который мы редко осознаем. Действительно, нам свойственно при общении смотреть друг другу в глаза или, как минимум, в лицо. В таком случае, независимо от реального положения в пространстве, самые значимые объекты находятся на нашей линии горизонта. Например, если кто-либо стоя разговаривает с сидящим человеком, он опускает голову и глаза к лицу сидящего. Тот, в свою очередь, также поднимает голову и глаза. Линии горизонта выравниваются.

Это закрепляется в сознании как определенная норма восприятия. Столкнувшись с иной информацией, психика форматирует ее в привычный вид. И в этом случае поступившие в своих рисовальных опытах недалеко ушли от рисунков детей дошкольного периода и начальной школы. В этом возрасте дети мыслят во многом символически и буквально фактически одновременно. Работая в детской студии, я давал задание детям нарисовать семью за ужином. Поразительно много общих черт имели эти рисунки: пол изображался ровной чертой, на нем стол на четырех ножках; крышка стола сходилась или расходилась в перспективе, имея четыре угла.

Примерно так же изображались стулья и табуреты вместе с сидящими на них людьми. В этих изображениях в целом все было сделано верно. Пол — ровный, у стола было четыре угла и четыре ноги. И не так важно, представлен ли он в прямой или обратной перспективе. Главное, что здесь присутствуют все четыре угла. Раскрытая на зрителя столешница позволяла изобразить собственно блюда и приборы ужина (это чем-то напоминает стиль изображения на иконах). Однако в данном случае эта форма изображения определялась содержанием, отражая мировоззренческие и философские парадигмы, доминирующие в культуре этого времени.

«Зацикленность» на «внешней» стилистической манере, в ущерб содержательной части, просматривается также в просьбе предоставить образцовые работы сразу после формулирования задачи на новой постановке. Звучит это буквально так: «Принесите работы из фонда, и мы увидим, как надо сделать в соответствии с Вашими требованиями, чтобы мы смогли так же успешно справиться с решением поставленной задачи». Между тем, в этой просьбе содержатся сразу три ошибки.

Во-первых, это отказ от формирования своего личного опыта освоения реальности, и, следовательно, утрата возможности синтезировать на основе сформированного опыта выводов, отмеченных яркой индивидуальностью, что так ценится в искусстве, и считается особенностью, имманентно присущей каждой человеческой личности. Во-вторых — просматривается уверенность в том, что они смогут понять во всей полноте, как именно было создано предоставленное им изображение. Наконец, в-третьих — убежденность, что они способны исполнить такую же работу на необходимом качественном уровне.

Самый частый вопрос, обращенный к педагогу: «Что конкретно изменить в рисунке, чтобы изображение стало более выразительным?» Налицо фиксация внимания на внешней стороне изображения, избегание непростого процесса исследования и осмысления задач, средств достижения качественного результата. Получается, студенты хотят воспользоваться интеллектом, жизненным опытом преподавателя для достижения успеха в том виде, каким они его себе представляют. Например, высокая оценка «здесь и сейчас» — основа их душевного равновесия, и неважно, насколько она соответствует действительности. Соответственно, принятие решений, критерии отбора и ответственность за принятые решения вынесены за пределы субъекта, который осуществляет активность. Очевидна устремленность к инструментарию в ущерб смыслу. Они уверены в глубине своего понимания и попросту (по их собственному признанию), не знают, как это изобразить. Такой модус поведения никак не соответствует творческой деятельности. Сам термин «творческий» является довольно расплывчатым, и для того, чтобы определить его конкретнее, можно прибегнуть к традиции креационизма.

«Творение» с большой буквы есть результат деятельности сверхличности. Этой сверхличности потребовался соучастник для восприятия

«творения» во всей его полноте. Именно человек как раз и является таким соучастником. В его творческих (с маленькой буквы) актах должна раскрываться полнота, красота и связность «Творения». Это стремление словно в капле воды ощутить мощь океана. Такой специфический опыт «проживания» реальности очень похож на те состояния изменённого сознания, которые описывает виртуалистика [1, с. 59]. Достигаются они сложно, как правило в результате больших внутренних усилий. Не все готовы идти таким непростым и долгим путем.

В современном мире распространена идея быстрого успеха за счет использования ограниченного, просто прописанного инструментария (некий инструментальный «фастфуд»). Признаки «творческой» деятельности в этом случае привязаны к конкретным приемам и стилистическим чертам. Возникает явление, именуемое «клише». В таком случае узнаваемость присутствует, а содержание — нет.

Еще один ракурс проблемы состоит в том, что агрессивная реклама в различных медиасредах в основном направлена на молодое поколение. Его объявляют прогрессивным, перспективным и как-то само собой находящимся в оппозиции ко всему устарелому и несовременному. В яркой форме эти тенденции проявляются еще в том, что время от времени некоторые студенты предъявляют претензии преподавателю, что он их учит не так и не тому. Информацию о «правильных» методах обучения они извлекают из интернет-ресурсов, переполненного рекламой коротких курсов «успешности» за «небольшие деньги». Конечно, преподаватели не идеальны, им присущи недостатки, но как правило, претензии студенчества возникают от нежелания преодолевать собственные внутренние ограничения и делать усилия над собой, преодолевать «выученность», позволившую «зайти» в вуз, но тормозящую дальнейшее развитие.

Сформированный лъстивой рекламой образ успешности, как бы имманентно присущий молодости, разрушается от столкновения с трудностями образовательного процесса. Это вызывает у обучающихся искреннее недоумение и даже агрессию. Виртуальный образ собственной успешности трещит под напором очевидных фактов, что выливается в требование высоких оценок для восстановления собственного душевного равновесия, желания выглядеть хорошо в глазах близких и окружающих независимо от реальных достижений. Выражаясь молодежным сленгом, «имидж рулит».

Диалектический закон перехода количества в качество также не популярен. Истории быстрого и легкого успеха, тиражируемые в сетях, не способствуют выработке психологической устойчивости к длительным и монотонным нагрузкам. Между тем, освоение базовых навыков состоит именно из таких упражнений. Ранее эти навыки формировались в более юном возрасте в студиях, художественных школах и далее художественных училищах, когда человек более податлив внешнему воздействию в силу своего возраста. Более того, в вуз приходили более зрелые люди, с опытом работы по профессии

в различных организациях, молодые люди чаще всего после службы в армии. Отношение к учебному процессу было более ответственным, и существовала заинтересованность, в первую очередь, в реальных знаниях, а не в знаках одобрения. Сегодняшние студенты — вчерашние школьники. Иногда за спиной студентов лишь год подготовительных курсов. Психосоматика у них абсолютной подростковая, тогда как задачи уже требуют взрослой ответственности: самоотдачи, терпения, умения преодолевать неудачи, неизбежные при решении незнакомых задач. Невероятно сложно убедить студентов находить радость в том, что педагог помогает обнаружить недостаток и предлагает максимально короткий путь к его устранению.

К сожалению, современное развитие технологий добавляет новые проблемы и не всегда приносит только благо, а чаще оказывает скорее негативное воздействие на процесс обучения. Наличие сотовых телефонов не только отвлекает студентов от работы «необходимостью» постоянно присутствовать в сетях. Еще большим злом становятся камеры смартфонов. Распространяется привычка рисования с экрана телефона. Вместо того, чтобы узнать то, как именно устроен объект рисования, всесторонне исследуя его, студент делает снимок постановки прямо со своего места, и переносит на лист видимые светлотные характеристики экрана. Учащиеся оправдывают подобную практику тем, что «так легче».

Еще большую тревогу вызывает тот факт, что в сетях имеются группы, где представлены альбомы с действительно эталонными работами. Практика срисовывания с экрана таких работ постепенно расширяется. Пользуются ею именно ученики с откровенно слабой подготовкой, что, в свою очередь, позволяет предоставить на оценку работу, которая визуальнo выглядит очень достойно. Но выполнение такой работы, по сути, никак не изменило автора. Смысл учебного процесса в таком случае попросту выхолащивается. Обучающиеся, идущие трудной дорогой самостоятельной работы над заданием в соответствии с учебной программой, имеют возможность получить по факту оценку ниже, чем их сотоварищ по группе, применивший подобный нечестный прием. В дальнейшем мотивировать их на упорную работу по освоению необходимых базовых знаний становится трудно.

С другой стороны, существенным плюсом наличия камеры является то, что возможно делать довольно качественные снимки на любом этапе и это позволяет быть смелее в дальнейшем ведении работы. Даже в случае неудачи у студента будет возможность проанализировать снимок с рисунка, сделанного перед принятием решения, приведшего к неудаче, сравнить его с предыдущим состоянием работы и сделать необходимые выводы. Однако пока что практика такого самоконтроля прививается с трудом.

Подводя итог, кратко сформулируем перечень проблем, тормозящих приобретение навыков творческой деятельности:

1. Высокая потребность ощущать себя успешным «гратуальным» [1, с. 55], неспособность принять неудачу в работе как побудительный мотив к развитию, как благо.

2. Неспособность при восприятии объекта изображения находиться «здесь и сейчас», увидеть его таким, «какой он есть» в максимальной полноте, попытка воспроизвести его через свой прошлый опыт, закрытость новизне, эффект «неразличения» объективного и субъективного [1, с. 55].

3. Отсутствие навыков анализа воспринимаемой реальности и накопления фактов для дальнейшего синтеза в русле сформулированных задач;

4. Нацеленность на внешнюю сторону изобразительной деятельности, поверхностную красоту или «узнаваемость» в ущерб смысловой части, содержательно-формальному решению;

5. Склонность к усвоению «облегченных» технических приемов изображения, что приводит к снижению объема и качества «снимаемой» информации с объекта изображения и выхолащиванию изобразительного языка. Вопрос «как» на 70% снимается в тот момент, когда правильно сформулировано, «что» мы изображаем.

В целом в процессе работы уже сложились некоторые подходы для решения вышеозначенных проблем (впрочем, далеко не всех). Если с подбором заданий дело обстоит благополучно, то оформление задач и методов их оценки только начинается. Терминологический словарь еще не нашел свои ясные, простые и убедительные формы. Без базовых элементов тяжело переходить к организации более сложных форм мышления. Дело в том, что бывшая цель — картинка, на которую был ориентирован весь процесс, понимается теперь только как инструмент, а истинная цель находится как в области физиологии, так и чисто психических явлений. Здесь предстоит еще много работы для теоретического осмысления этого круга проблем. Для этого необходимо «вернуть» личность обучаемого в дискурс. При этом сегодня сложно прогнозировать последствия разворачивающихся изменений в учебном процессе, однако мы уже хорошо понимаем, что решение возникающих проблем лежит не только в методической плоскости, но и в аспекте серьезного административно-организационного участия в их решении. Для этого необходимо добиться общности в понимании и методах разрешения возникающих вызовов, которые можно будет выстроить на основе всестороннего осмысления и глубокого научного анализа этих вызовов.

Литература

1. Носов, Н. А. Виртуальная психология. Междисциплинарные исследования. — Москва: АГРАФ, 2000. — 432 с.

УДК 7.079:378.147.88 (571.13)

А. И. Сухарев

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

Г. А. Ланщикова

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФЕСТИВАЛИ КАК ПЛОЩАДКИ ДЛЯ ИНФОРМАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена анализу специфики информального обучения применительно к освоению практических профессиональных технологий. В статье описаны фестивальные мероприятия, связанные с монументально-декоративным искусством, проходившие в Омске в июле — сентябре 2024 г. В рамках международного фестиваля было выполнено более сотни муралов на жилых и общественных зданиях. Авторы делают акцент на эффективности включенного метода обучения искусству монументальной росписи (стенописи) и искусству выкладывания мозаики.

Ключевые слова: информальное обучение, фестиваль, монументально-декоративное искусство, методы обучения, мурал, стенопись

Andrey I. Sukharev

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

Galina A. Lanshchikova

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

ART FESTIVALS AS PLATFORMS FOR THE INFORMATIVE EDUCATION OF STUDENTS OF MONUMENTAL AND DECORATIVE ART

The article is devoted to the analysis of the specifics of informal learning in relation to the development of practical professional technologies. The article describes the festival events related to monumental and decorative art that took place in Omsk in July — August 2024. Within the framework of the international festival, more than a hundred murals were performed on residential and public buildings. The authors emphasize the effectiveness of the included method of teaching the art of monumental painting (wall painting) and the art of laying out mosaics.

Keywords: informative learning, festival, monumental and decorative art, teaching methods, mural, wall painting

Сегодня в России уделяется значительное внимание развитию непрерывного образования. В связи с этим меняется и само понятие «образование». Адаптируются технологии передачи знаний, в основу которых положены информационно-компьютерные технологии (ИКТ, *E-Learning*, *M-Learning* и др.) [4].

В публикациях подчеркивается необходимость формирования способности к постоянному профессиональному развитию, составляющую суть концепции обучения на протяжении всей жизни (*life long learning*, англ.). Обучение понимается как «вся целенаправленная учебная деятельность, осуществляемая на постоянной основе с целью улучшения знаний, навыков и компетентности» [3, с. 344]. При этом актуальны и традиционные формы обучения («формальные»), и социально-бытовые, так называемые неформальные и информальные.

Особый интерес в системе художественного образования представляет обучение информальное. Это и посещение выставок, участие в различных художественных конкурсах и фестивалях, встречи с профессиональными художниками и посещение их мастерских, участие в мастер-классах. В научной литературе об информальном обучении сказано следующим образом: «подразумевает под собой неструктурированное обучение, которое имеет место повсюду (в семье, в обществе, на рабочем месте), а также обучение во время выполнения работы» [3, с. 345].

Отличительные особенности информального обучения:

- расширение списка источников знаний за счет любых доступных обучающемуся ресурсов образовательной информации (специализированных книг и учебных пособий, образовательных курсов, интернет-ресурсов, социальных сетей, профессиональных форумов и др.); педагог — не единственный источник знаний, также снижается роль традиционной информационной инфраструктуры вуза, в т. ч. библиотеки;

- формирование персонально-ориентированной образовательной среды с элементами индивидуализации, касаемых источников учебной информации;

- персонификация форм и методов обучения: осуществление конкретной деятельности и образовательное взаимодействие в малых группах;

- готовность студентов к обучению вне аудиторий, в рамках самообразования.

Подходы к пониманию информального образования различны: по виду и результату деятельности, форме обучения, приобретению информации и жизненного опыта и пр. Для настоящей статьи значимым признаком выступает обучение.

Полезность информального обучения отмечают и другие авторы: это не только в образовательном заведении, но и «в компании друзей, на занятиях в кружках и секциях, при общении в Интернете, чтении книг и журналов, просмотре научных и художественных фильмов и т. д.» [5, с. 132].

«Информальное образование — один из действенных каналов подключения безграничного образовательного потенциала общества к системе непрерывного образования» [1, с. 24]. Но такому типу не присуща полная самостоятельность, как нет и всеобщего признания его у работодателей. Оно выступает лишь хорошим дополнением к обучению формальному.

Как правило, авторы анализируемых публикаций информальный характер обучения понимают в плане использования ИКТ [1, 3, 4].

В данной статье описывается пример информального подхода к обучению профессиональным навыкам по направлениям монументально-декоративного искусства (МДИ).

Приведем описание фестивальных мероприятий.

Летом 2024 г. в Омске проходили два больших события, связанные с областью МДИ. Это I Всероссийский фестиваль российской мозаики «Омские птицы», организованный выпускником факультета искусств ОмГПУ (в настоящее время — преподаватель кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства Омского государственного педагогического университета (далее ДМиДИ ОмГПУ)) Козловым Антоном, поддержанным Омским региональным отделением ВТОО «Союз художников России» при грантовой поддержке Президентского Фонда культурных инициатив [2]. И второе, очень крупное мероприятие, — это Международный арт-фестиваль «Омск, ты просто космос». Фестиваль организован и проведен при поддержке Президентского фонда культурных инициатив, Правительства Омской области, Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации, а также партнеров фестиваля, компании «Четыре лапы», компании «ГЕОСКАН» и Омского хоккейного клуба «Авангард» [6].

В I Всероссийском фестивале российской мозаики «Омские птицы» приняли участие художники-мозаичисты из разных городов России от Калининграда до Владивостока (Владивосток, Екатеринбург, Иркутск, Москва, Нижний Новгород, Новосибирск, Омск, Санкт-Петербург, Светлогорск Калининградской области, Севастополь, Симферополь, Чебоксары), а также Астаны (Республика Казахстан). Участниками фестиваля стали молодые творческие коллективы и мастера мозаики. Из более чем 60 заявок было отобрано в итоге 25 эскизов панно, которые затем были реализованы с использованием различных материалов и техник мозаики. Можно было видеть традиционные техники римской, византийской, флорентийской мозаики, русской школы (объемная мозаика, изобретенная в советское время). В авторских наборах натуральные материалы (камни, ракушки) сочетались со смальтой, сусальным золотом.

Двадцать шестая работа в технике мозаики — панно с изображением эмблемы фестиваля, разработанная куратором проекта Козловым А. С., — была выполнена непосредственно во время фестиваля на мастер-классах. Участие в этом процессе мог принять любой зритель, пришедший на фестиваль.

Для мозаичных панно выпускником нашего факультета Шевченко В. Ю. были разработаны и выполнены бетонные постаменты. В оформлении бетонных конструкций были использованы оригинальные мотивы — следы обитающих в Омской области птиц, изображенных на мозаиках. Все выполненные 26 арт-объектов были размещены на территории природного парка «Птичья гавань».

В рамках фестиваля проведена Всероссийская выставка «Мозаика». Она была организована на двух площадках: в Государственном областном художественном музее «Либеров-центр» и Музейно-выставочном комплексе «Россия — Моя история». На выставках были представлены камерные мозаики современных российских художников-мозаичистов, не только участников фестиваля «Омские птицы», но и художников — членов СХ РФ, Союза мозаичистов России, творческой молодежи. Эти выставки показали пластические возможности искусства мозаики в контексте современных художественных тенденций.

За время фестиваля состоялись: более 20 встреч в рамках работы онлайн-симпозиума; круглый стол «Мозаичное искусство в России: история и современность. Диалоги»; проведено более 20 образовательных семинаров и мастер-классов при участии студентов направления подготовки МДИ ОмГПУ для зрителей фестиваля, студентов Омских вузов и колледжей, учащихся детских школ искусств и художественных студий.

Во всех мероприятиях I Всероссийского фестиваля российской мозаики «Омские птицы» участвовали педагоги, выпускники нашего факультета (факультета искусств ОмГПУ), им на добровольных началах помогали студенты специальности МДИ. Этот фестиваль стал хорошей школой для них в овладении искусством мозаики (ил. 1).

На открытии выставки директор музея «Либеров-центр» Буйнова Е. А. отметила, что: «Омские птицы» — очень важное и интересное для нашего города событие. В нем заложено большое просветительское и познавательное начало. Проект социально значимый и патриотический».

Следующим большим событием лета 2024 г. для Омска стал Международный арт-фестиваль «Омск, ты просто космос!». Он проходил с 1 июля



Ил. 1. Преподаватель кафедры ДМИ-ДИ проводит мастер-класс по мозаике на I Всероссийском фестивале российской мозаики «Омские птицы» в Птичьей гавани, г. Омск

по 14 сентября. За время фестиваля уличного искусства в Омске было выполнено более 100 уникальных мурал-арт-объектов от художников со всего мира. Этот фестиваль стал самым масштабным для уличного искусства в России. В Омск приехали художники из 11 стран: Аргентины, Беларуси, Великобритании, Израиля, Испании, Италии, Казахстана, Колумбии, Мексики, России, США. В фестивале принимали участие звезды мирового стрит-арта, такие как Farid Rueda из Мексики, испанец El Pez, Pilot и его друг Hef из США, Yama11 из Италии. Прошлогодняя роспись Rocket01 (Великобритания) в городе Сочи стала обложкой Омского фестиваля. А также активное участие приняли российские художники из Владивостока, Владимира, Екатеринбурга, Казани, Кургана, Москвы, Нижнего Новгорода, Омска, Санкт-Петербурга, Ставрополя, Тюмени. Интерес к участию проявил член-корреспондент Российской академии художеств, доцент кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В. И. Сурикова, руководитель мастерской станковой живописи Александр Купалян.

Разнообразны и поверхности для творчества: фасады жилых домов разной этажности, опоры мостов, трансформаторные подстанции, стены и многое другое. В основном, работы были выполнены в микрорайоне «Модерн» в Советском округе города Омска, превратив микрорайон в живую художественную галерею.

В рамках фестиваля проходили творческие встречи и мастер-классы для жителей города и особенно для детей. Организаторы проекта и художники объясняли воспитательные и просветительские цели фестиваля. На мастер-классах художники показывали приемы работы с различными современными художественными материалами и инструментами для росписи стен.

Такая встреча была проведена и на факультете искусств ОмГПУ. Студенты разных курсов и направлений подготовки проявили интерес к работе во время фестиваля. Они выступили в качестве добровольных помощников и ассистентов художников. В ходе работы некоторым из них была дана возможность и самим выполнить роспись стен. Студенты познакомились с различными композиционными приемами и стилизацией росписи, изучали творческую манеру мастеров в практической работе с новыми художественными материалами. Получали консультации и практические советы от художников (ил. 2).

Фестиваль стал хорошей школой для студентов-монументалистов не только в творческом плане, но и организационном. Отметим, что проведение фестивалей подобного уровня без колоссальной координационной работы многих людей просто невозможно. Таким образом, это лето для наших студентов-монументалистов стало третьим семестром.

Подводя итог описанию фестивальных мероприятий, в качестве выводов отметим:

— рассматривая данные формы образования как способ упорядоченной взаимосвязанной деятельности наставника и обучающегося, можно заключить, что подобное сотрудничество способно сообщить бесценный объем профессионального опыта;

— практические знания включают как методические указания, так и творческие рекомендации, которые невозможно освоить, не пробуя работы в материале;

— совместная деятельность с опытным мастером-наставником может значительно мотивировать обучающегося к профессиональной деятельности в выбранной области, повысить самооценку, воспитать чувство уверенности в практическом применении полученных знаний.

Следует учитывать и то, что зачастую теоретическая информация, полученная студентом во время обучения в вузе, к окончанию его обучения уже теряет актуальность. В практической сфере инновационные технологии внедряются стремительно во все сферы производства, требуя систематически повышать уровень квалификации. Таким образом, образовательная парадигма *«life long learning»* — «образование через всю жизнь» — весомый элемент в составе современных образовательных систем. В любом вузе есть разные подходы к образованию, но неформальный тип образования нередко игнорируют. В то время как оно может послужить стимулом для исследования, расширить научный кругозор, дать установку в профессиональной деятельности.

Анализируя научные труды по данной тематике, авторы приходят к выводу, что четкой дефиниции данного термина нет. К неформальному образованию можно отнести индивидуальную познавательную деятельность, во многом совпадающую со структурой жизнедеятельности взрослого человека, но не обязательно носящую целенаправленный характер. Как отмечено выше, в основном исследователи связывают неформальное образование с ИКТ. «Практический» же вариант неформального образования в области художественного образования, изложенный в данной статье, может послужить хорошим примером для демонстрирования его эффективности.



Ил. 2. Студенты факультета искусств ОмГПУ работают помощниками художника на Международном арт-фестивале «Омск, ты просто космос!», г. Омск

Литература

1. Волобуева, Т. Б. Моделирование непрерывного гибридного обучения педагогических кадров / Т. Б. Волобуева // Научное обеспечение системы повышения квалификации кадров. — Челябинск: ЧИППКРО. — 2017. — Вып. 4 (33).
2. Всероссийский фестиваль мозаики «Омские птицы» // ВКонтакте: [социальная сеть]. — URL: <https://vk.com/omskiepticy> (дата обращения: 24.11.2024).
3. Голицына, И. Н. Информальное обучение как часть современного образовательного процесса / И. Н. Голицына // Образовательные технологии и общество (*Educational Technology & Society*): международный электронный журнал. — 2018. — Т. 21, № 4. — С. 344–350.
4. Крошилин, С. В. Новые формы обучения на основе информационно-коммуникационных технологий: реализация неформального и информального образования в России / С. В. Крошилин, Е. И. Медведева // Проблемы развития территории. — 2016. — Вып. 6 (86).
5. Лискина, Т. В. Современные подходы к определению понятия «информальное образование» / Т. В. Лискина, Н. С. Паульзен. — DOI: 10.17150/2500–2759.2018.28(1).131–137 // Известия Байкальского государственного университета. — 2018. — Т. 28, № 1. — С. 131–137.
6. Омск, ты просто космос! // ВКонтакте: [социальная сеть]. — URL: https://vk.com/omsk_spacefest (дата обращения: 24.11.2024).

УДК 72.01:378.147 (597-25)

Тран Нат Хой

Ханой, Вьетнам

Ханойский архитектурный университет

Тран Фуонг Май

Ханой, Вьетнам

Ханойский архитектурный университет

ПРИМЕНЕНИЕ «МОРФОЛОГИИ ИСКУССТВА» М. С. КАГАНА В ПРЕПОДАВАНИИ АРХИТЕКТУРЫ В ХАНОЕ

С появлением новых технологий, развитием средств выражения и способов мышления популяризация искусства архитектуры становится все более очевидной. В последние годы теория «Морфологии искусства» М. С. Кагана была серьезно пересмотрена при подготовке архитекторов в Ханойском архитектурном университете. Этот труд представляет собой историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусства, которые весьма полезны для понимания и поиска взаимодействия архитектуры с другими видами искусства. Опора на этот труд позволила выработать методику художественного мышления в процессе проектирования архитектуры, применяемую в процессе подготовки архитекторов.

Ключевые слова: морфология искусства, М. С. Каган, преподавание, архитектура, искусство

Tran Nhat Khoi

Hanoi, Vietnam

Hanoi Architectural University

Tran Phuong Mai

Hanoi, Vietnam

Hanoi Architectural University

APPLICATION OF M. S. KAGAN'S «MORPHOLOGY OF ART» IN ARCHITECTURE TEACHING IN HANOI

With the advent of new technology, the means of expression and thinking are increasingly developed, the promotion of the Art of Architecture is becoming more and more obvious. In recent years, the theory of «Morphology of Art» by M. S. Kagan has been seriously re-approached in the training of Architects at the Hanoi Architectural University. That brings very useful thinking tools in seeking the interaction of Architecture with other art forms. It has suggested a strong artistic thinking path for the creation of Architecture, useful for the education of Architects.

Keywords: morphology of art, Moisei S. Kagan, teaching, architecture, art

Overview

Hanoi Architectural University has developed an educational system with significant influence from the Soviet era. Along with the transformations of the times, the continuous updating of global knowledge has been an ongoing process. However, the search for fundamental theories remains a challenging endeavor.

To this day, the official perspective on Architecture considers it a synthesis of Science and Art, in which Science serves as the foundation for the material aspects of architectural works. However, with the advent of new technologies, as means of expression and modes of thinking continue to evolve, the emphasis on the artistic aspect of Architecture has become increasingly evident.

It is clear that, possessing an inherent artistic nature, Architecture is a creative discipline with significant commonalities with other art forms. These shared elements form the foundation for both perception and creation, differing only in tools and modes of expression across disciplines [1].

In recent years, the theory of M. S. Kagan's «Morphology of Art», has been seriously incorporated into the architectural education at Hanoi Architectural University. Setting aside Kagan's Marxist philosophical foundations, the scientific aspects of «Art Morphology» have provided us with valuable cognitive tools for exploring the interactions between Architecture and other art forms. It has suggested a powerful artistic thinking approach for architectural creation, proving useful in training future architects.

Research method

In order to identify specific problems for the application of «Morphology of Art» in architectural education, we used common research methods. Among them:

Use synthesis method to collect data on the system of specialized architectural courses at Hanoi Architectural University, as well as relevant documents on Aesthetics and other Art disciplines in relation to Architectural Art. From there, scientific analysis is conducted on the research subject to derive appropriate scientific conclusions.

The study applies the approach of inheriting previous theories, updating new scientific information and supplementing unexploited aspects to improve the quality of architectural education. Exploiting empirical results in the system of teaching architecture curriculum, as well as in the isolation of scientific properties of M. S. Kagan's «Morphology of Art». This is the basis for creating research results, serving to improve the quality of education on the artistry of architecture in the system of subjects of Hanoi University of Architecture.

M. S. Kagan's «Morphology of Art “ from the Perspective of Architectural Creation

«Morphology of Art» by M. Kagan, Professor of Aesthetics at the University of St. Petersburg, is a monograph on the internal structure of the art world. This is a large document, extensively studying all types of art, considering both history and time, in the context of human culture and art [6]. One of the important results

of M. S. Kagan is to propose a way to separate art forms without specific limits, but according to the groups (1) *Spatial Art*, (2) *Temporal Art* and (3) *Spatial-Temporal Art*. Also according to M. S. Kagan, Architecture is considered under the period of *Pre-Industrial Architecture* and *Industrial Architecture*..., in which, from the period of Industrial Architecture, Architecture has increasingly entered deeper into the field of art, interacting strongly with other branches of art [2], [7].

Review of subjects that mention the methods of architectural art expression at Hanoi Architectural University

In the architectural education system in Vietnam, in the past, the arrangement of the position of Architecture in the classification system of art forms was clearly separated. Other art forms besides architecture mentioned and conveyed to students in the system were mainly Painting, Sculpture with theoretical foundations of Aesthetics in general. Painting and Sculpture are studied by students in the form of practice, considered as supplementary subjects on the skills of expression and enhancement of aesthetic perception.

The transmission of architectural design skills is built through a system of theoretical and practical subjects. These subjects often go into detail about their specialized fields, focusing on the functional and material factors of the building, rarely mentioning or not mentioning directly about the art of architecture. The specialized subjects that deal most deeply with the Architectural Art in a systematic way are the subjects of Architectural Design Methodology and the subjects of Architectural Theory and Criticism.

The practice system refers to the forms of Architectural Art in the most specific and intuitive way, including 10 Architecture projects, 01 Conceptual Design project, 01 Interior project. These projects all have specific requirements and evaluation criteria with categories of idea building, development and concretization of ideas. The teaching process of teachers is the process of conveying the requirements as well as the expression methods for Architectural Art, through the practice process of students for project topics. [3]

Since 2010, there has been an expansion of perception towards multidisciplinary arts, not only including disciplines close to Architecture such as Painting, Sculpture, but also other disciplines such as Music, Literature, Cinema, Performance, etc. The requirements of perception are included and integrated into the student's project process, building a correlation between architectural art and other arts, creating artistic ideas and then delving into solving the function of the building. Until 2021, the combination with M. S. Kagan's «Morphology of Art» has created an important theoretical basis for the standardization of these works.

Principles for applying M. S. Kagan's «Morphology of Art»

a) Viewpoints

To apply M. S. Kagan's «Morphology of Art», a theoretical perspective appropriate to the discipline of Architecture is required, it can be defined as:

- From the Architect's perspective on other arts
- The laws of art development show the emergence and decline or disappearance of some types of art — Types of art are not fixed. It is possible to decline the attributes or mix the attributes of different types of art, giving birth to new types.

- The 5 basic functional space components used in Architecture are: Main function, Auxiliary function, Reception hall, Circulation space, Landscape.

b) Principles

Principle 1: Determine the separation of works compared by Art groups

- Separation by groups: Spatial Art, Temporal Art and Spatial-Temporal Art
- Separation by Descriptive Art group and Non-descriptive Art group
- Separation by 1-function Art group (pure Art) and 2-functions Art group

(Purposeful and Art)

Principle 2: Identify the artistic elements and artistic signals in the referenced work

Principle 3: Identify the components that can be conveyed, according to the nature of Descriptive or Non-descriptive, according to the nature of Space / Time / Space-Time

Principle 4: Use architectural language (signals) to convey the signal of the referenced work of art through the rules of composition & shaping

Principle 5: Identify the functional space components in parallel with the artistic elements in architectural composition

Application

a) Exploiting the Spatial Art group

i) *Exploitation steps*

The spatial art group has typical representatives such as Painting and Sculpture. The evolution of the Painting and Sculpture groups follows the increasing order of levels of expression [5]:

1. Line à Area
2. Flat à Depth
3. Closed form (patterned expression) à Open form (non-patterned expression)
4. Diversity (chaos, freedom) à Uniformity (unified composition)
5. Clear description (Description) à Vague description (Non-description)

From the above levels of expression, it is possible to determine the necessary steps for exploiting spatial art forms in the process of creating architectural projects as follows (fig. 1):

(1) Analyze the theme of the work and the expressive elements, determine the Clear or Vague nature of the work

(2) Simplify the work in the form of Lines

(3) Transform Lines into Filled Areas

(4) Upgrade the Filled Areas from the flat level to the level of Depth correlation

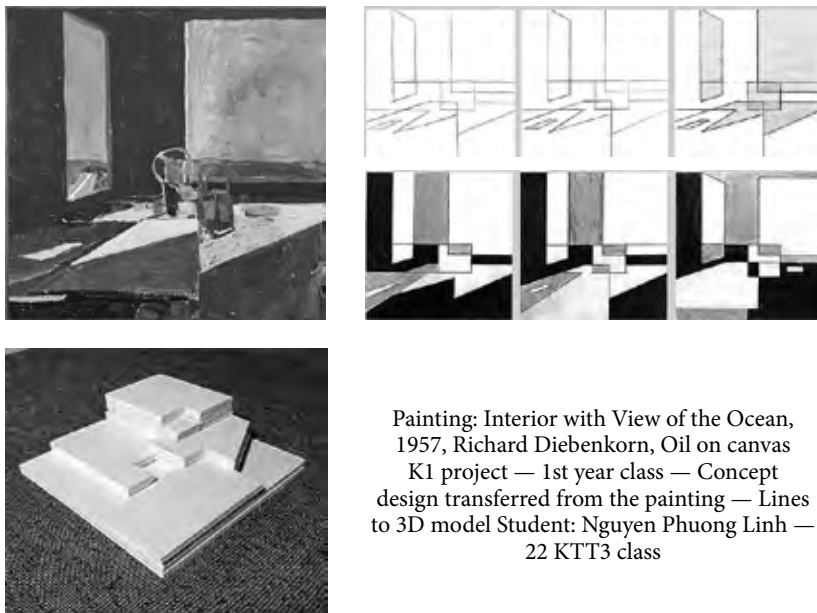


Fig. 1. Sample of Exploiting a Spatial Art work

- (5) Upgrade from the 2D object with depth into 3D object
- (6) Determine motif, ensure the uniformity of the whole object
- (7) Determine the 5 basis components of Architectural space, transform corresponding 3D diagram model.

b) Exploiting the group of Temporal Arts

i) *Aspects in the work that can be exploited*

Temporal Arts can be mentioned as: Literature, Poetry, Music, Singing...

According to M. S. Kagan, the Temporal arts can materialize their content in three ways [2]:

- (1) in language that is heard or described in writing;
- (2) by non-linguistic sound relations, emitted by extremely diverse musical instruments, among which is the human voice, «the so-called rhyme», and also exists in the form of real acoustics, or in the form of conventional graphics (in the form of musical notes);
- (3) by means of words and means of sound — intonation, the two are merged into one.

From the artistic images of the works, the aspects that can be exploited include:

The theme of the work (religion, humanism, history, epic,...)

The ideology of the work (perception, explanation, attitude, philosophy of life, world view...)

Characters in the work (main character, supporting character, character line...)

Plot (the flow of the work)

Background, scene of the work (panorama, scene...)

Rhythm of the work (of the whole story, of the scene or chapter, act, event scene...)

Language, Techniques in the work (Literary and poetic techniques: comparison, metaphor, personification, metonymy, hyperbole, understatement, repetition, wordplay, rhyme...)

These aspects are different between descriptive arts (literature, poetry, song, drama, cinema...) and non-descriptive arts (music, dance, pantomime...) Non-descriptive art is more abstract and requires a richer imagination.

ii) *Exploitation steps* (fig. 2).

To transform other artistic effects into Architectural art, similar to the group of arts with spatial perception, with levels of expression from Line to Description (see 6. a. i), it is possible to identify the necessary steps for exploiting temporal art forms in the process of creating architectural projects as follows:

(1) Perceiving and Analyzing the theme and expressive elements of the work (language — semiotics); perceiving the artistic elements in the work; identify potential artistic aspects to be exploited and transformed into Architectural works

(2) From the temporal structure of the work, interpret the connection between the chain of perceiving / emotional processes with the selected artistic aspect, in the form of a chart or diagram (can use Lines or Areas)

(3) Simplify in the form of Lines, identify the techtonic lines if any

(4) Transform Lines into Areas

(5) Upgrade the painted area from the Flat level to the level of Depth

(6) Upgrade from a 2D object with depth to a 3D object

(7) Identify the motif, ensure the Uniformity of the overall object

(8) Identify the 5 components of Architectural Space, transform the corresponding 3D diagram model corresponding to the 5 basic components of architectural space.

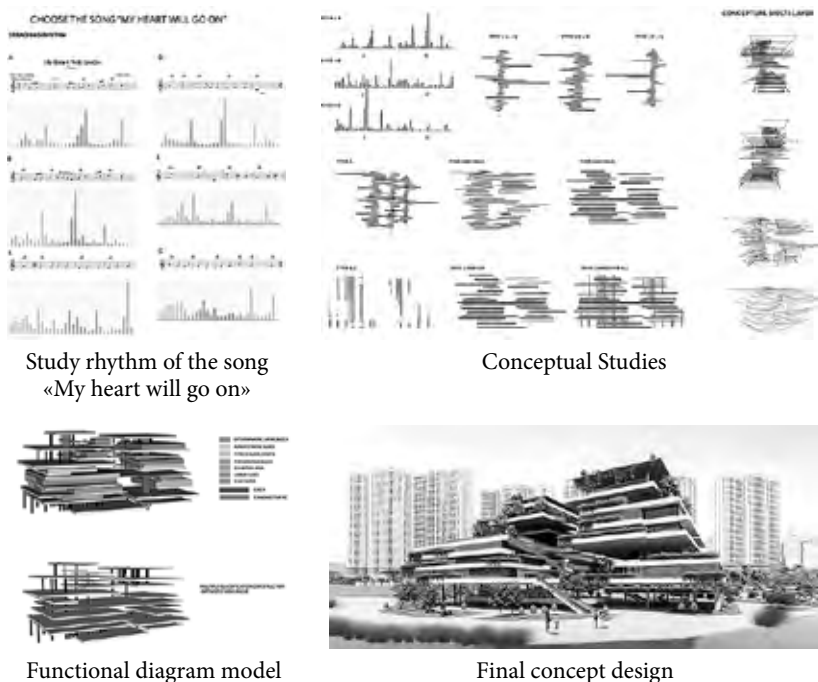
c) Exploiting the Spacial-Temporal Art group

i) *The relationship between Architecture and Spatial-Temporal art forms*

According to popular theories, Architecture is a kind of spatial art. However, the interaction with Spatial-Temporal art has been quietly taking place, resulting in the appearance of such as works of architect Calatrava or Frank O. Gehry [4].

Spatial-Temporal art can be listed as: Dance, Ballet, Performance art, Installation art, Street art... If we look at it from a more open perspective on art, it could include sports (competitive or non-competitive) such as Figure Skating, Gymnastics, or Circus...

In general, the nature of Spatial-Temporal Art, must be perceived by the correct attribute of Space occurring in Time. A dancer, possessing Space



Concept design transferred from a song — Thesis — Std:
Đỗ Phương Anh — 17 KTT class

Fig. 2. Sample of Exploiting a Temporal Art work

with his body movements, needs Time for that possession to convey the artistic nature of his dance.

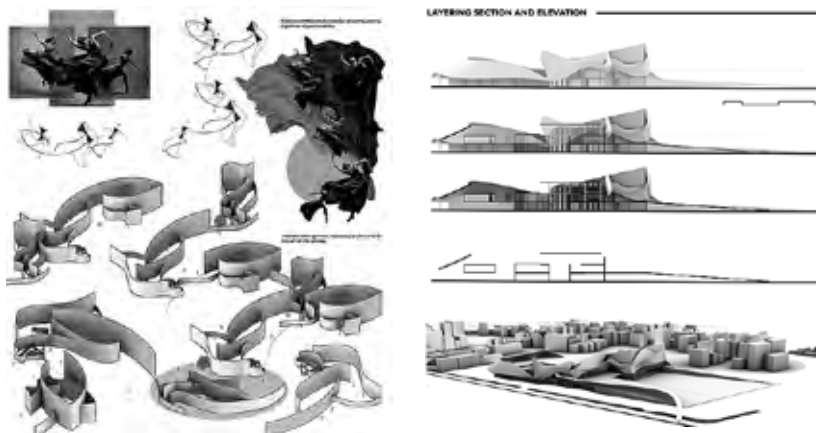
Architects have also had their own feelings, incorporating the nature of Time into their works, either intentionally or unintentionally. Some architects have explored the integration of spatial and temporal dimensions in their designs, who consider the evolving nature of space over time.

ii) *Aspects and steps to exploit* (fig. 3)

Aspects that can potentially be exploited from works of Spatial-Temporal art, as well as steps to carry out the exploitation, are considered to be a synthesis of the ways of exploiting spatial art and temporal art as presented above.

Conclusion

With M. S. Kagan's «Morphology of Art», the issues have been raised for improving the quality of education on the artistic nature of architecture in the system of subjects of Hanoi Architectural University, which is the basis



studies of movement with clothes

Conceptual studies

concept design transferred from movement with clothes — PreThesis — Std: Lê Thuý Linh — 19 KTT2 class

Fig. 3. Sample of Exploiting a Spatial-Temporal Art work

for promoting artistic thinking in architecture. From there, apply the classify of art forms, along with ways of integrating their aesthetic elements, into teaching and developing student project design, as well as developing research issues extend; supporting the improvement of aesthetic perception capacity proactively from students' own research, not rigidly depending on the curriculum system through the school years.

References

1. *Uông Chính Chương*. Architectural Aesthetics. — [S. l.]: Construction Publishing House, 2002. — 296 p.
2. *Kagan, M.* Morphology of Art / Phan Ngoc translation. — [S. l.]: Writers Association Publishing House, 2004. — 610 p.
3. *Trần Nhật Khôi*. The effectiveness of art forms in architecture // Reference book. — Hanoi: Hanoi Architectural University, 2024. — 150 p.
4. *Lê Thanh Sơn*. Some trends of foreign contemporary architecture. — [S. l.]: Construction Publishing House, 2001. — 133 p.
5. *Wofflin, H.* Principles of art history / Pham Minh Quan translation. — [S. l.]: «The World» Publishing House, 2023. — 368 p.
6. *Устюгова, Е. Н.* «Морфология искусства» М. С. Кагана как открытая система // Studia culturae. — 2017. — № 3 (33). — С. 69–80.
7. *Каган, М. С.* Морфология искусства. — Ленинград: Искусство, 1972. — 440 с.

К ВОПРОСУ О ДУБЛИРОВАНИИ ОСНОВЫ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ И АЛЬТЕРНАТИВНЫХ МЕТОДАХ

Статья посвящена обзору методов консервации станковой живописи, связанных с приданием основе дополнительной прочности. Такая методика предполагает как наклейку авторского холста на новый, так называемый «дублировочный» холст с использованием тех или иных клеев, так и создание дополнительной опоры для авторского холста, не связанной с ним склейкой. Также рассматривается использование прозрачных материалов, появившихся в XX в., как для дублирования холстов, так и для решений, позволяющих обойтись без операции наклеивания старого холста на новый (дублировки), что дало возможность, помимо создания поддержки авторской основы без ее дублирования, еще и наблюдения обеих сторон картины. Решение позволяет почти полностью сохранить обзорность, а при отказе от дублирования — и неизменность тыльной стороны, что позволило лучше наблюдать возможные изменения сохранности холста, сохранило доступность всех пометок, надписей и подписей, часто играющих существенную роль при определении авторства произведения, его художественной и исторической ценности.

Ключевые слова: реставрация и консервация, дублирование холста, прозрачные методы, синтетическая ткань, планшетная система подрамника, фальшборт

Tong Xinyuan

Nanjing, China

Saint Petersburg Repin Academy of Arts

TO THE QUESTION OF LINING PAINTING AND ALTERNATIVE METHODS

The article is devoted to the review of methods of conservation of easel painting, connected with giving additional strength to the support. This method involves both gluing the author's canvas on a new, so-called «lining» canvas using various glues, and creating an additional support for the author's canvas, not connected with it by gluing. We also consider the use of transparent materials that appeared in the XX century, both for duplicating canvases and for solutions that allow to do without the operation of gluing the old canvas on the new one (duplication), which made it possible, in addition to creating support for the author's canvas without lining it, to observe both sides of the painting. The

solution allows to preserve almost completely the visibility, and at refusal from duplication — and invariability of the back side, which allowed to observe better possible changes in the preservation of the canvas, preserved the availability of all the marks, inscriptions and signatures, often playing an essential role in determining the authorship of the work, its artistic and historical value.

Keywords: restoration and conservation, lining canvas, transparent methods, synthetic fabric, flatbed system of subframe, cami-lining

Дублирование живописи на холсте. Краткая история

Операция дублирования в целом может быть охарактеризована как приклейка нового холста (ткани) к оригинальной основе, для ее усиления и придания ей дополнительной прочности. Существует много причин для дублирования картины. Например, основа оригинальной картины слишком слабая, ветхая; холст имеет большую площадь утраты. Дублируют во избежание дальнейшего повреждения, если предполагается, что авторский холст продолжит ветшать по причине происходящих в нем процессов деградации, а размер произведения значительный. Существуют, разумеется, и другие причины, позволяющие обосновать необходимость усиления авторского холста дополнительной тканью. Существует мнение, что, если картины вовремя дублировать, то многие произведения сохранятся в гораздо лучшем техническом состоянии.

История метода дублирования холстов богатая и древняя, восходит к XVII в., и в целом совпадает с развитием живописи на холстах, требовавших со временем ремонта [4]. Для склейки холстов между собой использовались разные рецепты, в зависимости от времени и региона. В качестве адгезивов для дублирования хорошо известны венецианский колетта; смесь клейстера и кожного клея; свинцовых белил и воскосмоляного клея. В XIX в. русские реставраторы стали использовать осетровый клей и постепенно заменяют им все другие клеи в практике дублирования. Реставраторы, осознавая недостатки традиционных методов дублирования, по мере изобретения полимерных адгезивов, все больше стали обращаться к синтетическим реставрационным материалам для дублирования картин. Такие материалы имеют множество преимуществ перед традиционными материалами: биостойкие, прочные, эластичные и стабильные, они могут обеспечивать прочное и обратимое соединение, не повреждая авторскую живопись.

В тезисной форме история данного метода в новейшее время такова.

С 1930-х гг. в дублировании синтетические материалы стали использоваться все чаще, поскольку, в зависимости от используемой методики, не требовали высокого давления при склейке, высокой температуры, сильного прессования и т. д., а также обладали эластичностью, часто прозрачностью, и обратимостью.

В 1932 г. на конференции «Технические исследования в области изобразительного искусства» впервые обсуждалось использование

поливинилацетата в реставрации. В конце 1960-х гг. реставратор Густав Бергер разработал новый синтетический адгезив — *BEVA 371*.

Адгезив на основе сополимера этилена и винилацетата предлагался в качестве альтернативы клеям на натуральных воскосмоляных клеях.

Он обеспечивает отличную адгезию и имеет ряд преимуществ перед своими натуральными аналогами: бесцветный, прозрачный, легко обрабатываемый, стабильный, устойчивый к биологическим агентам.

В настоящее время *BEVA 371* стал очень распространенным материалом в реставрационной практике. Одновременно с разработкой Густава Бергера, Вишва Радж Мера (*Vishwa Mehra*), начал разрабатывать системы холодного дублирования.

Реставраторы постоянно исследуют и совершенствуют методы дублирования. Например, для того, чтобы лучше реализовать операцию дублирования, стал использоваться вакуумный стол, в том числе и низкого давления — гораздо более доступный в изготовлении и простой в использовании. В 1974 г. Читтенден (*Ronald Chittenden*¹) разработал «вакуумный конверт», и создал эффективную методику, использующую для прижатия холстов друг к другу силу разреженного воздуха, но не требующую большой перфорированной поверхности, как в случае вакуумных столов [6, с. 47].

Практическая часть

Автором представленной статьи был выполнен ряд работ, использующих некоторые основные методические разработки в области дублирования холстов. Об основных из них сообщается ниже.

Дублирование-картина «Портрет Августа Саксонского Сильного». Неизвестный художник (н. х.) XVIII в. Размер: 147,8 x 112 см. Холст, масло. ГМЗ «Павловск» (ил. 1). Авторский холст картины сшивной, составлен из трех фрагментов ткани, соединенных «в стык». Картина ранее была дублирована с использованием жесткого натурального клея, вероятно, одного из вариантов «колетто». Исходя из состояния сохранности произведения (деформации по стыкам основы, фалды и т. п.), решено было картину раздублировать, и потом снова дублировать с использованием бельгийского льняного холста, и адгезива *Beva-D8*, применяя систему вакуумного конверта для сжатия холстов при склейке. После дублирования, решено использовать планшетный подрамник, который дополнительно предохраняет холст не только от провисания, но и от механических воздействий. Надписи и другие пометки на тыльной стороне были вновь перенесены на планшет².

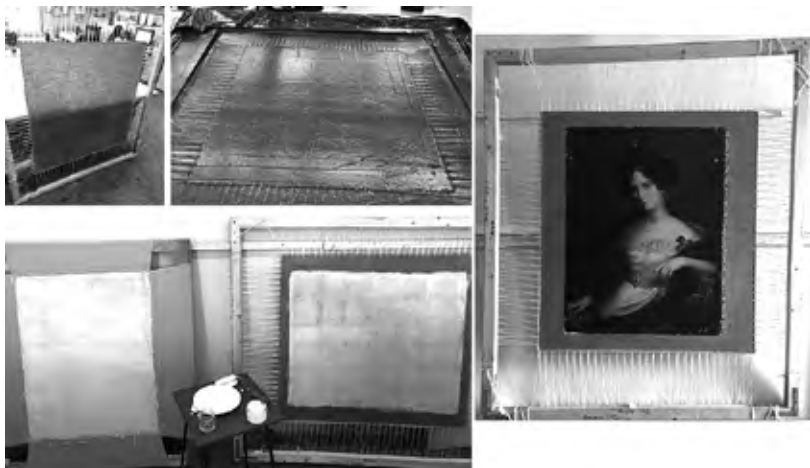
¹ *Ronald Chittenden*, реставратор Национального морского музея Великобритании.

² Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставратором Тун Синьюань, Сяо Тяньшу, руководитель Бобров Ф., в 2020–2022 гг. на кафедре реставрации академии художеств имени Ильи Репина.



Ил. 1. Портрет Августа Саксонского Сильного, н. х., XVIII в. Холст, масло.
ГМЗ «Павловск», 147,8×112 см

Дублирование-картина «Портрет молодой женщины», н. х., 1830–1840-е, 87×66,5 см. ГЭ (ил. 2). Основа картины была слабая (тонкий холст), склонная к образованию деформаций, которые влекли за собой образование «сседаний», грибок и утрат живописи. После технической реставрации, принято решение дублировать картину с применением адгезива BEVA D-8 и вакуумного



Ил. 2. Портрет молодой женщины, н. х., 1830–40-е гг. ГЭ. 87×66,5 см

конверта.³ В обоих случаях адгезив не требовал нагрева, а также ручного прижатия холстов.

Дублирование живописи на холсте с использованием прозрачных (транспарентных) материалов

Операция традиционного дублирования, какой бы адгезив не использовался — натуральный, или синтетический — является, среди прочих своих свойств, непрозрачной, т. е. полностью скрывающей тыльную сторону картины от обозрения. Таково свойство большинства материалов, особенно «традиционных», используемых в этой операции. Применение прозрачной основы и адгезива устраняет данную особенность, давая возможность наблюдать, и отслеживать изменения основы, образующиеся со временем, а также делает доступными все надписи и отметки на тыльной стороне холста, которые могут иметь историческое, документальное и атрибуционное значение.

Функцией дублировочного холста является формирование эластичного и устойчивого к растяжению усиления для авторской основы, которое легко обратимо, безвредно для красочного слоя и старой основы. Любой материал, отвечающий этим требованиям, может заменить холст.

³ Реставрационный паспорт: «Портрет молодой женщины», Н. Х. 1830–40-е гг. ГЭ. Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставратором Рогалевой М., руководитель Тун Синьюань, в 2020–2022 гг. на кафедре реставрации академии художеств имени Ильи Репина.

По мнению реставратора Пьера Буассонна⁴ (*Pierre Boissonnas*), высказанного в 1960-х гг., фибер-гласс может успешно использоваться вместо натурального холста для дублирования, и в других случаях технической реставрации [5, с. 33].

Натуральный холст все чаще становится не обязательным или не самым лучшим, материалом для дублирования картин:

1. Холст подвержен постоянному изменению размеров, частота и степень этих изменений регулируются окружающим климатом.

2. Холст не бывает идеально гладким. Шероховатость новой основы оказывает постороннее влияние на сохраняемую поверхность, вызывая эффект «пропечатывания» текстуры.

3. Натяжение, необходимое для функционирования холста в качестве основы, неизбежно теряется в результате расползания нитей холста со временем.

4. Новый холст скрывает тыльную сторону оригинального произведения. На тыльной стороне иногда находятся исторически важные отметины. Долг реставратора — сохранить эти данные.

В дополнение, многие (негативные) свойства холста усиливаются свойствами использованных адгезивов.

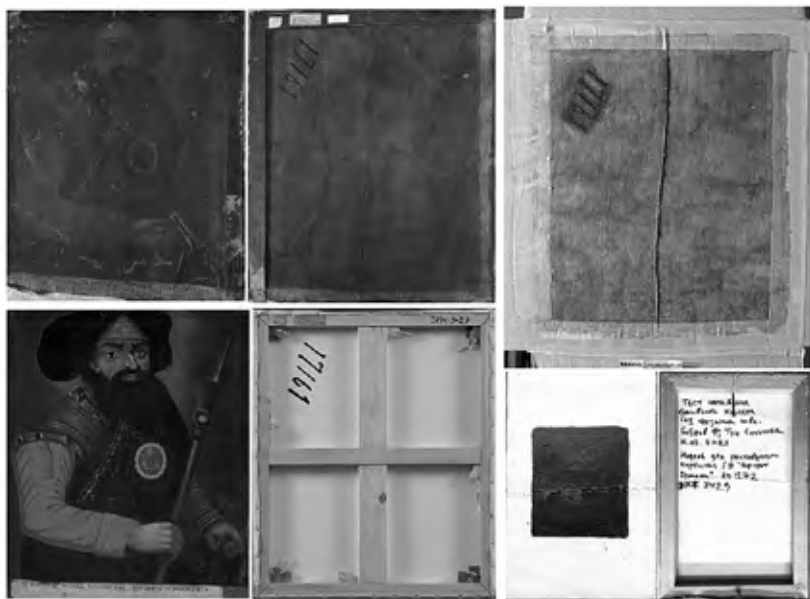
Новые синтетические материалы, часть которых абсолютно гладкие и прозрачные, с гораздо меньшей степенью расползания нитей, и более длительным сроком службы, чем натуральный холст, могут быть использованы для его замены.

В большой картине с толстым красочным слоем ее вес приводит к тому, что холст провисает, и основа таким образом деформируется, утрачивая иногда и красочный слой. Эксперименты доктора Урбани из Высшего института консервации и реставрации (*Istituto Centrale del Restauro*) в Риме показали, что стекловолокно обладает меньшей степенью расползания нитей, чем любой другой известный (на момент выполнения тестов) материал [9, с. 96]. Поскольку синтетические волокна показывают меньший износ, чем натуральные волокна, они часто заменяют ткань во многих областях применения, и реставрация больше не является исключением.

Использование стекловолокна в операции дублирования нередко осуществляется в реставрационной практике. Этот опыт используется реставратором Аленом Буассономасом (*Alain Boissonnas*), также в некоторых отечественных мастерских (например, несколько случаев использования есть в практике кафедры реставрации Академии художеств Ильи Репина) [8, с. 13].

Альтернатива дублировки — система планшетного подрамника. Картина «Портрет Ермака», н. х., вторая половина XVIII в. — XIX в. ГЭ. 82×71 см. Использована планшетная система, которая позволила отказаться от дублирования сшивного холста XVIII в. (ил. 3) [2]. Холст сшивной, состоит из двух частей. Шов холста самодельный, вероятно авторский, завернут на тыльную сторону, прошит нитью, сильно выступает

⁴ Пьер Буассонн (*Pierre Boissonnas*), реставратор, Цюрих.



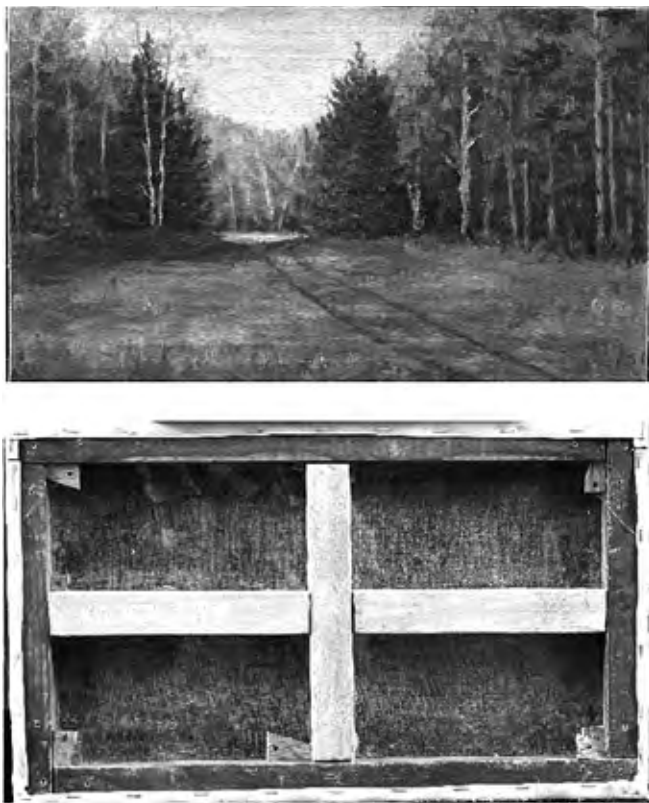
Ил. 3. Портрет Ермака, н. х., Вторая половина XVIII–XIX вв. ГЭ. 82×71 см

над поверхностью. При технической реставрации шов холстов был полностью сохранен. По этой причине было принято решение отказаться от дублирования холста (и неизбежного срезания шва), а использовать планшетный подрамник для натяжки картины, избегая чрезмерного натяжения ткани основы. Поскольку надписи с оборота отсутствовали, было решено использовать непрозрачный материал для создания планшета. Чтобы сохранять шов, и одновременно не допустить деформации лицевой поверхности при использовании планшета, планшетная система была дополнена фигурной выборкой, в которую помещался выступающий шов. Такая «подложка» также снижает необходимость сильной натяжки холста⁵.

Альтернатива дублировки — прозрачный планшетный подрамник [1].

Картина «Пейзаж» масло, холст, художник: Меригин. Размер: 47×28 см (1957) (ил. 4). Авторский подрамник глухой. Картина написана в два слоя, один поверх другого, вероятно, без межслойной обработки. Имеются области отставания и расслоения красочных слоев, в некоторых случаях — с образованием утрат. Ткань холста находится в хорошем состоянии. Также на холсте имеется надпись с тыльной стороны, в верхнем левом

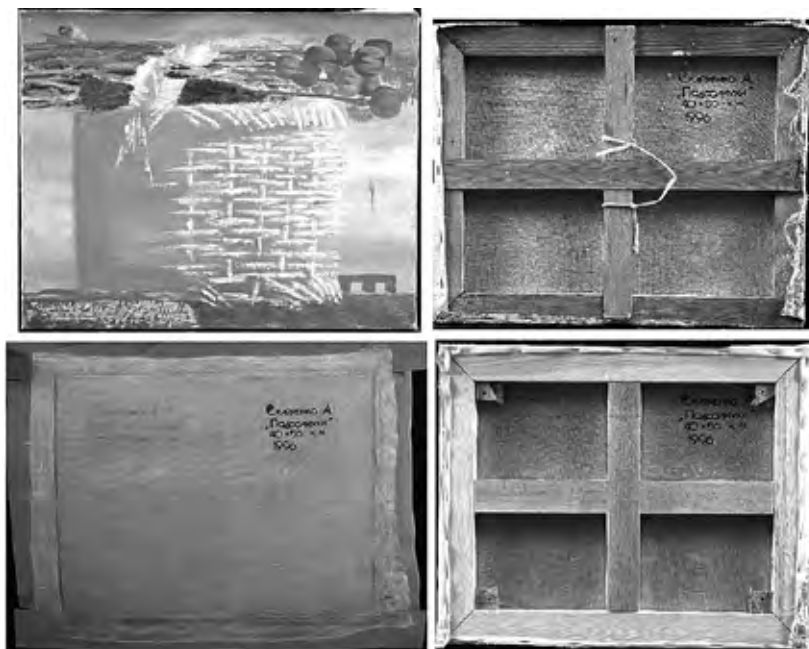
⁵ Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставратором Тун Синьюань, руководитель Бобров Ф. в 2020–2022 гг. на кафедре реставрации академии художеств имени Ильи Репина.



Ил. 4. Пейзаж. Автор: Мери́гин, масло, холст, 1957. 47×28 см

углу, прописными буквами, чернильной ручкой. Читается частично: Мери́гин 1957 Чулно́во.

Было принято решение авторский подрамник дополнить планшетной системой и новой врезной крестовиной. Данное решение позволит исключить дублирование холста, ограничившись лишь подведением кромок; не использовать чрезмерного натяжения холста при закреплении его на подрамнике, и послужит профилактикой возможного провисания. Для сохранения обзорности датирующей надписи решено использовать планшет, выполненный из поликарбоната, обладающего полной прозрачностью. Данный материал позволит видеть надпись с оборотной стороны, осуществлять механическую поддержку основы по всей площади произведения, а также контролировать состояние авторского холста, при этом полностью защитить холст от механических воздействий с тыльной



Ил. 5. Подсолнухи. Автор: Скляренко А. Н., масло, холст, 1994 (1996).
40×49,9 см

стороны. В этом случае для натяжки холста были использованы дублировочные кромки, выполненные из тонкой, полупрозрачной моноволоконной ткани, исключающей их пропечатывание⁶.

Другим примером реализации рассматриваемой технологии служит картина «Подсолнухи», масло, холст, размер: 40×49,9 см, художник: Скляренко А. Н., (1994 (1996)) (ил. 5). Подрамник картины глухой, существует крестовик. Состояние сохранности картины в целом хорошее, однако очевидна некоторая жесткость грунта и красочного слоя, что приводит к образованию жестких «грядок» у краев картины. Также в верхнем левом углу с тыльной стороны картины имеются надписи прописными буквами, выполненные карандашом и ручкой. Скляренко А. Н-т (.....) 1994, 50×40, х. м. и Скляренко А. Подсолнухи, 40×50 х. м. 1996.

Здесь было принято следующее решение: при выполнении реставрации, не применять дублирование холста, в силу хорошей сохранности авторской

⁶ Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставратором Осипенко А. А., руководитель Тун Синьюань, в 2021 г. на кафедре реставрации академии художеств имени Ильи Репина.

основы, ограничившись подведением реставрационных кромок, используя прозрачную планшетную систему для натяжки холста на подрамник без использования значительного натяжения, способного спровоцировать появление новых вздутий красочного слоя. Также важным является сохранение обзорности датирующих надписей автора на тыльной стороне, играющих важную роль в атрибуции, и ценностной оценке произведения⁷.

Альтернатива дублировки — фальшборт (*camí-linling*) [3].

Использование такого термина не должно пугать, так как изложенная методика отличается от исторической техники, обычно обозначаемой этим термином. Дублирование холста всегда является сложной и тяжёлой операцией для картины. Использование в той или иной степени трения, нагревания, давления, остается обязательным. Поры авторского холста заполняются клеем, им же неизбежно пропитывается волокно холста на определенную глубину. Обратимость процесса дублирования основы никогда не является 100%-ной, варьируясь в той или иной степени в зависимости от использованных адгезивов. Поэтому решение о необходимости дублирования живописи должно быть всегда тщательно взвешено и обдуманно с учетом всех факторов, и являться действительно неизбежной операцией.

Уже давно известна операция, заменяющая дублирование — «фальшборт» (англ.: *camí-lining*) [7]. Суть ее сводится к натяжке холста поверх другого без их склейки. Таким образом авторский холст обретает механическую поддержку нового холста, при этом фиксация поверхностей клеем не делается.

Другое возможное решение — натяжка холста на плоскую деревянную основу, также без приклейки холста к ней. По мере появления более современных материалов их также стали использовать для создания поддержки холсту картины. Существуют истории и опыт применения в качестве планшетов для подрамника таких материалов, как фанера, пенокартон, оргалит, текстолит. Они прочные, легкие, стабильные поддерживающие материалы, которые сохраняют способность подрамника двигаться, а холста менять размер, когда изменяется окружающая влажность.

Использование систем с планшетным подрамником, а также замена ими авторского подрамника, осуществляется в реставрационной практике. В качестве примера можно привести ряд работ зарубежных центров реставрации, а также опыт реставраторов Государственной Третьяковской галереи, и некоторых других отечественных мастерских.

Применение методики, названной «полупрозрачный фальшборт», позволяет не только избежать провисания авторского холста (если не требуется более радикальное его усиление дублированием), и сохраняет возможность наблюдения обеих сторон картины. В целом, использование полупрозрачного фальшборта позволяет во многих случаях исключить дублирование холстов, а также и использование планшетного подрамника,

⁷ Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставратором Тун Синъюань в 2022 г. на кафедре реставрации академии художеств имени Ильи Репина.

в ряде случаев. Однако использование идеи фальшборта в сочетании с современными тканными материалами еще больше расширяет арсенал средств, служащих альтернативой дублированию холстов.

1. Картина «Портрет Ленина В. И.»

Картина «Портрет Ленина В. И.», автор: Скуинь-Солуянова Е. П., XX в. Размер: 209×164 см (ил. 6). Подрамник отсутствует, по всей поверхности имеется большое количество деформаций, прорывов, смятостей и изломов холста. По всем изломам наблюдаются многочисленные утраты грунта с красочным слоем, местами имеются подвижные фрагменты с угрозой осыпей. Техника живописи масляная, «*alaprima*», красочный слой тонкий, местами фактурный. Присутствует надпись, наклейка и печать с тыльной стороны.

Из-за больших размеров картины, тонкости холста, при этом его относительной общей прочности было принято решение использовать метод фальшборта при натяжке картины, чтобы избежать провисания, и придать основе дополнительную прочность, отказавшись при этом от дублировки и использования планшетной системы, как чрезмерных в данном случае. Так как на обороте присутствовали надписи, было решено использовать тонкий (полу) прозрачный материал для создания дополнительной основы авторскому холсту. А именно — использовать синтетическую, тонкую и прочную ткань, создающую транспарентную,



Ил. 6. Портрет Ленина В. И. Автор: Скуинь-Солуянова Е. П., XX в. Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств.

Холст, масло, 209 x 164 см

«фальшбортную» систему для натяжки картины, позволяя избегать чрезмерного натяжения ткани авторской основы, и сохраняя читаемость атрибутирующей надписи на тыльной стороне⁸. В ходе работы выявилось и еще одно преимущество метода. При размещении картины на подрамнике перед натяжкой не происходит каких-то деформаций холста, процесс ориентации холста относительно сторон и углов подрамника становится легким и быстрым процессом.

Ранее, перед началом реализации данного проекта реставрации, была выполнена тестовая технологическая модель. Картина с фактурной живописью, с надписью на тыльной стороне холста, была натянута на раздвижной подрамник, методом прозрачного фальшборта. Модель подтвердила высокую стабильность и удобство предполагаемого консервационного решения, и была представлена в ходе реставрационного совета. (Место хранения модели — кафедра реставрации станковой живописи академии художеств имени Ильи Репина).

2. Картина «Св. Екатерина», автор К. Л. И. Христинец (1783), размер: 236×89 см, большая церковь Зимнего дворца. Техническое состояние картины неудовлетворительное (ил. 7).

Подрамник отсутствует, плохая связь между красочными слоями. Многочисленные сильные деформации по всей поверхности холста. Авторский холст крепкий и прочный, крупного плетения. Имеет подпись на тыльной стороне — *Carl Ludwig Christineck 1783*. Грунт двухслойный, как наполнитель использованы глины и охры, цвет желто-красно-коричневый. Поверх в слое грунта использованы свинцовые белила. По всей поверхности крупносетчатый кракелюр грунта и красочного слоя. Грунт в целом толстый и хрупкий. Многочисленные утраты авторского грунта и красочного слоя. Лаковое покрытие состоит из масел и природных смол, неравномерное, обладающее значительной толщиной, потемнело и пожелтело. Поздние реставрационные тонируемые и слой золочения лежат за пределами утрат авторского красочного слоя и грунта.

В ходе консервации — реставрации памятника, по заданию Реставрационного совета Санкт-Петербургской академии художеств, решено использовать метод прозрачного фальшборта и дублировочные кромки для натяжки картины на подрамник, избегая чрезмерного натяжения ткани основы. Авторский холст картины, таким образом, не провисает, и сохраняется максимально возможная читаемость надписи на тыльной стороне. После выполнено необходимое тонирование утрат авторского красочного слоя и другие реставрационные мероприятия⁹.

⁸ Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставраторами Янь Инъчжу, Яо Юн, руководитель Тун Синъюань, в 2024 г. на кафедре реставрации академии художеств имени Ильи Репина.

⁹ Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставратором Тун Синъюань, Се Ци, Ся Янь, руководитель Бобров Ю. Г., в 2022–2024 гг.



Ил. 7. Св. Екатерина. Автор К. Л. И. Христинек. ГЭ. 1783. Холст, масло, 236×89 см



Ил. 8. Корабль под штормовыми парусами входит в гавань Ла-Валетту. Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого, н. х., XIX в. Бумага, холст, масло, 42×48 см

3. «Корабль под штормовыми парусами входит в гавань Ла-Валетту». Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого, н. х., XIX в., бумага, холст, масло, 42×48 см (ил. 8).

Картина, выполненная в технике масляной живописи, основой выступает бумага, дублированная на тонкий холст. По периметру среза картины наблюдаются многочисленные мелкие сколы грунта и красочного слоя. Пожелтевшая, потемневшая, неравномерная смоляная лаковая пленка. Тонировки и прописи потемнели, изменили цвет, не соответствуют фактуре живописной поверхности и частично располагаются на авторском красочном слое. Картина имеет пылевые загрязнения с лицевой и тыльной стороны.

После укрепления было принято решение выполнить натяжку картины на экспозиционный подрамник. На подрамник предварительно была натянута эластичная полиэфирная сетка, поверх которой натягивался холст. Данная сетка помимо выполнения вышеописанных функций, позволит тыльной стороне картины поддерживать необходимый влагообмен с окружающей средой, исключая конденсирование, а также сквозь сетку остаются читаемыми надписи на тыльной стороне холста. Для дальнейшей плавной регулировки натяжения было принято решение заменить деревянные клинья, вставляемые в шип по углам подрамника, на систему раздвижных тальрепов, закрепляемых во внутренний угол подрамника¹⁰.

Изложенный выше опыт выполненных работ демонстрирует некоторые основные решения, связанные как с дублировкой холстов, так и ее альтернативами. При использовании прозрачных материалов, сохраняется почти полная обзорность тыльной стороны картины, что позволяет лучше наблюдать изменения сохранности холста, и при этом сохраняется читаемость всех пометок, надписей и подписей, которые часто играют существенную роль при атрибуции произведения. Использование полимерных тканей для дублирования кромок картины в сочетании с прозрачной планшетной системой позволяет в еще большей степени минимизировать вмешательство в материальную структуру картины, придав ей, при этом, необходимую стабильность и прочность.

Исследованные методики прозрачного планшетного подрамника и фальшборта, имеют много очевидных преимуществ. Картины без операции дублирования авторского холста не нужно сильно натягивать на подрамник; авторский холст обретает поддержку по всей поверхности и не провисает при хранении и экспонировании произведения, а также получает механическую защиту.

На практике рассмотренные и апробированные в рамках настоящей работы консервационные решения, могут применяться для придания экспозиционных кондиций произведениям, созданным с определенными

¹⁰ Реставрация картины с использованием описанной методики была выполнена реставратором Шоколо И. Н., руководитель: Бобров Ю. Г. в 2024 г.

отступлениями от канонов технологии живописи, что особенно часто встречается в творчестве художников XX в. и более поздних периодов.

Относительно недавно созданные произведения, успевшие обрести известность и зрительскую востребованность благодаря новаторским, креативным идеям, визуализированным благодаря художественному дару автора, могут иметь в своей материальной структуре технологические особенности, препятствующие живому знакомству зрителя с произведением. Практически апробированные методики в рамках данной работы позволяют устранить такого рода ограничения, при этом снизив необратимое вмешательство в материальную структуру памятника до необходимого минимума и максимально сохранить подлинность авторской материальной структуры произведения.

Литература

1. Тун Синьюань. Прозрачная планшетная система в консервации станковой живописи // Реставрация. Наш взгляд: мат-лы V студ. науч.-практ. конф. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. — С. 131–139.
2. Тун Синьюань. Реставрация картины «Портрет Ермака». Опыт применения современных технологических решений // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 62: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. — Санкт-Петербург, 2022. — С. 205–219.
3. Тун Синьюань. Консервация основы живописи на холсте. Пределы интервенции // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 70: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. — Санкт-Петербург, 2024. — С. 83–91.
4. Ченнини, Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. — Москва: ИЗОГИЗ, 1933. — 139 с.
5. Boissonnas, P. Comparisons of dimensional between woven glass fibre fabric and convenal linen canvas as lining supports for patinings // Lining paintings / ed. By Caroline Villers; Archetype Publications, USA & Canada. — London, 2010. — P. 32–34.
6. Chittenden, R. Prestretched low-pressure lining methods / R. Chittenden, G. Lewis, W. Percival-Prescott // Lining paintings / ed. By Caroline Villers; Archetype Publications, USA & Canada. — London, 2010. — P. 39–48.
7. *Conservation of Modern Oil Paintings* / J. v. d. B. Klaas, B. A. B. Ilaria, O. M. S. Bronwyn, C. G. H. Leslie, K. Katrien. — Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2019. — P. 1–35.
8. Percival-Prescott, W. The lining cycle: causes of physical deterioration in oil paintings on canvas: lining from the 17th century to the present day // Lining paintings / ed. By Caroline Villers; Archetype Publications, USA & Canada. — London, 2010. P. 1–15.
9. Tassinari, E. Characterisation of lining canvases // Lining paintings / ed. By Caroline Villers; Archetype Publications, USA & Canada. — London, 2010. — P. 96–100.

ОСНОВЫ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ АРХИТЕКТОРОВ

В статье рассматриваются вопросы взаимодействия архитектуры и монументального искусства, принципы использования художественного образа в формировании единого ансамбля. А также освещаются некоторые аспекты обучения студентов-архитекторов Горного университета, на примере учебной дисциплины «Живопись», как составляющей учебного плана специальности «Архитектура».

Ключевые слова: архитектура, синтез искусств, мозаика, витраж, архитектурное образование, монументальное искусство

Olga N. Fomina

Saint Petersburg, Russia
Saint-Petersburg Mining University
of Empress Catherine II

FUNDAMENTALS OF MONUMENTAL AND DECORATIVE ART IN THE EDUCATION OF ARCHITECT STUDENTS

The article discusses the issues of interaction between architecture and monumental art, the principles of using an artistic image in the formation of a single ensemble. It also highlights some aspects of training students of architects at the Mining University, using the example of the academic discipline «Painting» as a component of the curriculum for the specialty «Architecture».

Keywords: architecture, synthesis of arts, mosaic, stained glass, architectural education, monumental art

Формула, почти две тысячи лет назад выведенная Марком Витрувием: архитектура=польза+прочность+красота, отражает главный принцип гармоничной, совершенной архитектуры. Красота — это понятие, которое трудно выразить математическим способом, однако, большинство архитектурных сооружений, вызывающих восхищение, имеют пропорциональные закономерности, основанные на принципах золотого сечения.

Современная архитектура стремится к самодостаточности, ей уже не нужна скульптура, монументальная живопись, витраж или роспись плафона. Роспись заменили огромные плоскости стекла и зеркал и гигантские экраны телевизионных панелей. Монументальное искусство

переживает не лучшие времена, и в воспитании будущих архитекторов необходимо закладывать те знания, которыми пользовались их предшественники, проектируя здания с учетом организации всех составляющих гармоничного пространства.

Монументальное искусство неразрывно взаимодействует с пространством и архитектурой. Монументальная живопись и скульптура в содружестве с архитектурой организуют общественное пространство, формируя законченный ансамбль. Синтез искусств имеет более яркое эмоциональное воздействие, чем каждое направление в отдельности. Изобразительное искусство играет существенную роль в образном восприятии монументальной среды. Монументальное искусство, как настенное графическое изображение, участвует в создании содержательной и гармоничной формы, создавая законченную пространственную композицию. Его положительная роль в организации ансамбля может быть обеспечена согласованностью и соразмерностью с конструкцией и габаритами объекта, может быть развита и конкретизирована с помощью привлечения наиболее выразительных средств построения изображения.

В современной архитектуре все более значимым становится дизайн. Все больше людей предпочитают работать из дома, и хотят находиться в красивых, а не только комфортных и функциональных интерьерах. В дизайне экстерьера и интерьера общественных зданий тоже прослеживается тренд на персонализацию и узнаваемые образные решения. Акцент смещается в сторону концепции. Декор может сделать архитектурные объекты более интересными для зрителей. Элементы художественного убранства в архитектуре могут быть мощным инструментом для создания визуальной уникальности здания, а также для передачи идеи и контекста, на которых они основаны. Существует множество форм и техник, которые позволяют создавать монументальные объекты, представляющие собой крупные, впечатляющие по структуре произведения искусства, которые служат декоративными элементами в архитектуре.

Разнообразные техники декоративно-прикладного искусства могут превращать архитектурные объекты в уникальные монументальные произведения, обогащая окружающее пространство. Росписи, мозаики, витражи и другие элементы художественного декора в архитектуре могут играть важную роль в подчеркивании замысла архитектора, дополняя или поясняя создаваемый архитектурный образ. Декоративная составляющая дает возможность усложнить архитектурное пространство цветовым и смысловым наполнением, с помощью изобразительной части усилить образное решение. Искусство должно находиться в синтезе с архитектурой, обогащая единство композиционно-пространственного решения, передавая общественные идеи, способствуя формированию духовных ценностей.

Выдающиеся памятники архитектуры прошлого органично сочетают в себе скульптурные и живописные произведения, которые раскрывают



Ил. 1. Проект музея архитектора А. фон Гогена. Из журнала «Зодчий». 1901. № 8

и дополняют тематическое или идеологическое воздействие. Строгая готика и пышное барокко породили свои пластические решения и в изобразительном искусстве. Готические церкви часто декорированы витражами с изображениями святых и библейскими сценами, что отражает дух времени и религиозное назначение. Архитектура эпохи возрождения, вдохновленная античностью, с характерным ордерным членением, величественностью и монументальностью, вдохновляла художников-монументалистов своим изяществом и великолепием, побуждая создавать возвышенные и одухотворенные образы. Для каждой эпохи характерны свои стилистические решения, построение композиции, однако, во все времена все виды искусств тесно переплетались друг с другом, гармонизируя пространство. Опираясь на опыт прошлого, можно выстраивать образно-пластические решения и в современной архитектуре, создавать гармоничный художественный образ объекта, используя фактуру, цвет, ритм. Художественный декор может быть создан в соответствии с определенным стилем или эпохой, что помогает подчеркнуть принадлежность к архитектурному направлению, историю и контекст.

Монументальное изображение может также использоваться для подчеркивания функциональности архитектурных объектов, создавать определенное настроение и атмосферу внутри или снаружи здания. Грамотное включение монументального декора в структуру объекта позволяет создать целостный образ, отдельные элементы которого находятся в единстве

с содержанием, что помогает воплотить задуманную концепцию: ощущение динамичности или, наоборот, уравновешенности, спокойствия и почтения, в соответствии с назначением. Пластическое решение объекта и его композиционная соразмерность, за счет масштабности, ритма, пропорций, позволяют придать ему наибольшую выразительность, определить принадлежность к культуре, конкретному человеку, добиться наибольшего слияния с содержанием.

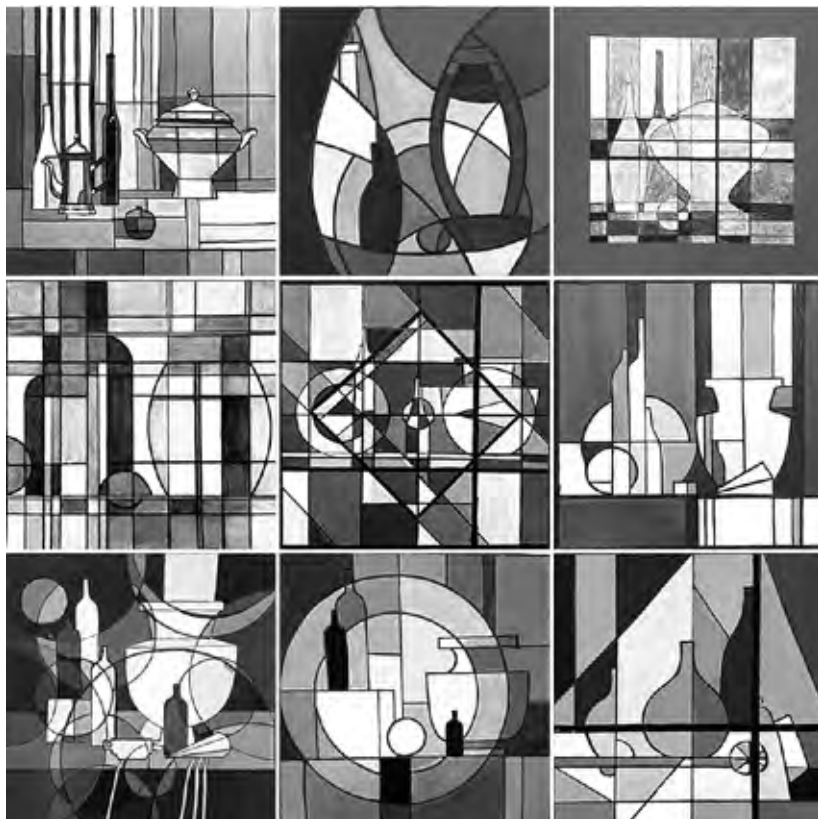
Монументальные объекты могут служить для интерпретации определенной темы или идеи, которую хотел выразить архитектор. Это может быть использовано для коммуникации идей, историй или ценностей, которые важны для данного архитектурного объекта. Ярким примером являются мозаики на фасаде музея Суворова. Здание построено по образу русской крепости, проект архитектора Александра фон Гогена украшают две мозаичные картины. Слева на фасаде — мозаика «Переход Суворова через Альпы в 1799 году», с картона художника-баталиста, капитана артиллерии Алексея Попова. Справа — «Отъезд Суворова в поход 1799 года», выполненная по эскизу выпускника Академии художеств Николая Шабунина. Мозаику с картины Попова изготовил мозаичист Николай Масленников, а с картины Шабунина — Михаил Иванович Зоценко, отец Михаила Михайловича Зоценко, знаменитого писателя (ил. 1).

Не менее удачным примером синтеза архитектуры и монументального искусства может служить оформление Санкт-Петербургского метрополитена, украшенного масштабными мозаичными панно. «Ленинградское монументальное искусство в метро является не только элементом украшения транспортной инфраструктуры, но и важным аспектом сохранения культурного наследия города» [1]. Подземное пространство и вестибюли станций создают узнаваемый образ каждой станции, и являются одним из символов Петербурга.

Средства художественной выразительности, используемые в монументальном искусстве, позволяют архитектору создать запоминающиеся объекты, гармонично сочетающие функциональность и визуальный интерес, передавать определенные идеи и концепции. Изучение различных техник имеет большое значение для архитекторов, — это важная составляющая обучения. Знание монументальных техник позволяет архитекторам лучше понимать историю и эволюцию архитектуры и искусства. Это помогает им находить вдохновение в классических и современных работах, развивать свой собственный стиль или адаптировать архитектурные решения под разные стили и культурные контексты.

В программу подготовки архитекторов Горного университета включены такие задания как: эскиз витража (ил. 2) и эскиз росписи или мозаики.

Знакомство с витражом начинается с задания «эскиз витража по мотивам декоративного натюрморта». В рамках программы «Академическая живопись» студенты пишут натюрморт с натуры, используя приемы декоративной живописи, и на основе выполненного этюда разрабатывают эскиз



Ил. 2. Эскизы витража, выполненные студентами горного университета

витража, используя его цветовую палитру и основные композиционные ритмы. Эскиз имеет фиксированный размер, в этом задании не предполагается определять масштаб, учитывать архитектурную ситуацию, так как это первое знакомство с возможностями монументально-декоративного искусства. В следующем задании «эскиз монументальной росписи или мозаики» студентам предлагается выбрать архитектурную ситуацию для выполнения эскиза с учетом масштаба, смысловой составляющей и функциональностью объекта, а также согласованности цветовой гаммы соприкасающихся зон. Для эскиза росписи студентам рекомендуется использовать гуашь, темпера, акварельные или акриловые краски.

На всех этапах обучения архитекторов Горного университета используется междисциплинарный подход в образовательном процессе, и в преподавании творческих дисциплин это имеет большое значение. Введение этих

заданий в учебный процесс не только развивает творческие способности, но и объединяет практическую информацию из других дисциплин, способствует грамотному ориентированию в выборе идей для реализации учебных задач. В процессе работы над эскизами монументальных росписей студенты изучают законы композиции, обучаются схемам плоскостного построения монументального произведения, работе в ограниченной цветовой палитре, обобщению в трактовке образного строя, развивают навыки постановки и формулирования творческих задач, формирования комплексного подхода к проектированию архитектурных объектов, с учетом единства художественной выразительности и функциональных решений. Используя средства композиции в подчинении пространства и монументального декора можно создавать различные художественные образы.

Знакомство студентов-архитекторов с особенностями различных техник росписи, мозаики, граффито, и технологий их нанесения поможет взаимодействовать с художниками-монументалистами и применять эти знания на практике. Монументальные техники предоставляют архитекторам новые инструменты и методы для воплощения своих идей в жизнь, усложняя и дополняя идеологическую составляющую, ритмическое и цветное решение архитектурного проекта.

Знание особенностей монументальных техник позволяет архитекторам создавать уникальные интерьеры и экстерьеры, адаптировать свои проекты к культурным и историческим особенностям региона, где они работают, что особенно важно для сохранения культурного наследия и традиций. Взаимодействие с монументальными техниками позволяет архитекторам эффективнее сотрудничать с художниками, мастерами мозаики, стекла и другими специалистами по художественной отделке. Это способствует более грамотной и точной интеграции художественных элементов в архитектурные проекты. Совместный творческий труд художника и архитектора, планирование художественного убранства интерьеров и экстерьеров на стадии проекта позволит гармонично вписать монументальные объекты в архитектурную среду, объединить художественные и идейно-смысловые компоненты.

Монументальный декор помогает, при необходимости, добиться эффекта искажения, деформации пространства. Например, витражи могут контролировать входящий свет, а фрески, мозаики и граффито могут изменять визуальные размеры и пропорции помещения, подчеркивать архитектурные детали здания, делая их более выразительными. Изучение монументальных техник дополняет навыки архитекторов и обогащает их профессиональный арсенал, позволяя использовать формально-пластические образные принципы в архитектурной графике. Расширяя художественный кругозор, студенты получают возможность знакомиться с разнообразными художественными материалами, усовершенствовать и применить на практике новые знания. Это знакомство позволяет архитекторам углубить свое понимание того, как различные художественные техники могут быть интегрированы в архитектурный дизайн. Например, особенности мозаичной техники (устойчивость

к влиянию атмосферного воздействия) может использоваться для декорации фасадов зданий, храмов, музеев, а роспись — для создания уникальных интерьеров, частных и общественных строений.

Изучение формально-пластических принципов стилизации, оптического смешения цветов, основных приемов плоскостного, образного изображения, используемых в разработке эскизов витража и росписи (мозаики) применимы и в дальнейшей работе над заданиями по дисциплинам «Живопись» и «Академический рисунок», и в проектировании.

Эстетическое воздействие одного вида искусства влияет на развитие концепции и принцип образования композиционных решений в других видах художественного творчества. Взаимодействие разных видов пространственных искусств, за счет слияния отдельных образов, создает единую композицию, воплощающую яркий художественный образ, активно влияющую на целостное восприятие архитектурного ансамбля. Такие виды пространственных искусств, как монументальная живопись и скульптура позволяют получить наиболее эстетически полноценный объект, решить проблему однообразия минималистичных архитектурных форм, добиться слияния формы и содержания, развить художественное решение, а иногда и создать его заново, образуя композиционные узлы. Эти доминантные точки зачастую становятся композиционными центрами, главными стилеобразующими компонентами, создающими подлинно целостную и гармоничную архитектурную среду, диктующими композиционное решение эстетически неопределенному объекту, насыщая его новыми художественными элементами, организуя существующее пространство и акцентируя внимание на себе.

Взаимодействие отдельных видов изобразительных искусств на концептуальном и стилеобразующем уровне влияет на эмоциональное восприятие объекта, оказывает нужное эстетическое воздействие и организует пространство, дополняет и поясняет образный язык.

На стадии разработки эскиза монументального произведения важно учитывать основные компоненты построения композиции:

- доминанты (несущие основную композиционную, цветовую и тональную нагрузку);
- акценты (организуют или подчеркивают геометрическую систему);
- оси (концентрируют направления основных компонентов изображения);
- фон (определяет общий колорит, создает окружение для акцентно-доминантного строя).

Для монументального искусства характерна определенная лаконичность в создании образа, значительность содержания и напряженность, обобщенность формы. Для выявления соразмерности основными средствами гармонизации становятся: модуль, масштаб, пластика. Для соответствия общему художественному замыслу, согласования информативности, цельности формы и содержания, важно соотнести назначение объекта с тематикой произведения. Обычно это: батальные, жанровые, культовые

сцены или изображения великих людей, значимых событий. С точки зрения эмоционального воздействия, важно выбрать композиционный ритм, цветовое решение, тональную насыщенность, которая влияет на ощущение цельности или расчлененности при восприятии. В соответствии с поставленными задачами, композиция может быть уравновешенна, спокойна, симметрична или асимметрична, решена ясно, просто, цельно или броско и величественно. Форма поверхности: фриз, тимпан, плафон, круглая или квадратная плоскость, стена или потолок, диктуют свои композиционные ритмы. От условий обзора также зависит, как будет восприниматься монументальное произведение, его тональная насыщенность и масштаб. Угол обзора то, как мы смотрим на произведение, снизу или сверху, издали или с близкого расстояния, определяет горизонт, пропорции и размер фигур. Кроме того, необходимо учитывать взаимное влияние цветовой гаммы архитектурного объекта и изображения.

Функциональное назначение зданий определяет художественно-эмоциональный образ, тематику монументального произведения, определяя идейно-содержательную форму. Выстраивание связей композиционного решения и архитектурной ситуации нужно начинать с определения стилистической и смысловой направленности. Архитектурный стиль диктует выбор средств художественной выразительности, композиционных решений, цветовой гаммы. Знакомство с разными техниками помогает студентам развивать свой собственный художественный стиль, творческое мышление и выражать свою индивидуальность, способствует их развитию как художников и проектировщиков, и обогащает их архитектурные проекты, а также позволяет наполнить архитектурное пространство смысловым содержанием, привнести культурные традиции и особенности своего региона и поделиться жизненными ценностями.

Работа над заданиями побуждает изучать нестандартные архитектурные ансамбли, колорит и ритмический строй, образные и смысловые находки монументальных произведений прошлого, обращаться к наследию прошедших эпох и искать свои решения, соответствующие новому времени.

«Важный современный вопрос, который ставит общество и творческие коллективы — в каких формах искусства лучше всего поведать человечеству о нашей сегодняшней истории, как сохранить на долгие столетия художественную летопись нашего времени. И в этом вопросе мы возвращаемся к монументальному искусству, к искусству, живущему в архитектуре» [1].

Литература

1. *Соколов, А. Л.* Монументальное искусство в пространстве метро // Актуальные проблемы монументального искусства. Часть I / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2024. — 556 с.: ил. — ISBN 978-5-7937-2475-3.
2. *Пономарёв, И. А.* К столетию открытия Суворовского музея // История Петербурга. — 2004. — № 5 (21).

УДК [378.147:75.046]:7.071.5

Е. И. Чалова

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

Е. А. Макаревич

Санкт-Петербург, Россия
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ СИСТЕМНОГО АНАЛИЗА ПРИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЦЕССА ПРЕПОДАВАНИЯ ИКОНОПИСАНИЯ

Статья посвящена особенностям современного преподавания иконописи на примере реализации программы ДПО «Искусство русской иконы». Приведен обзор основных технологических процессов написания иконы. Рассмотрены основные трудности и сложности в преподавании и освоении иконописного мастерства. Авторы предлагают свои рекомендации по внедрению методов системного анализа в процесс обучения и в методические пособия, для повышения качества учебного процесса.

Ключевые слова: иконопись, темперная живопись, иконописное искусство, преподавание иконописи, системный подход

Ekaterina I. Chalova

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

Elena A. Makarevich

Saint Petersburg, Russia
Russian Christian Humanitarian Academy
named after F. M. Dostoevsky

APPLICATION OF SYSTEMS ANALYSIS METHODS IN THE IMPLEMENTATION OF THE PROCESS OF TEACHING ICON PAINTING

The article is devoted to the features of modern teaching of icon painting using the example of the implementation of additional professional education. An overview of the main technological processes of painting an icon is given. The main difficulties and complexities in teaching and mastering icon-painting skills are considered. The authors offers his recommendations for introducing systems analysis methods into

the learning process and teaching aids to improve the quality of the educational process.

Keywords: icon painting, tempera painting, teaching icon painting, systematic approach, teaching technologies

Иконописное искусство являлось ядром древнерусской культуры на протяжении семи веков, с X по XVII вв., прежде чем было вытеснено светским искусством. Иконопись — это особенный и отличный от остальных видов изобразительного искусства процесс, сложный и своеобразный, технические особенности которого, были выработаны в древности и передавались из поколения в поколение, от мастера к ученику.

Последовательность построения образа иконы традиционна и обусловлена, в том числе технологическими свойствами материалов, из которых она создается, и которые, в свою очередь позволяют сохранить иконографический образ на протяжении столетий.

Таким образом икона предстает как физическая система, состоящая из четырех разнородных элементов:

— *основа*, в большинстве своем деревянная, собранная из досок в полотно нужного размера и конфигурации (с ковчегом или без);

— специальный меловой грунт — *левкас*, который соединяется с основой при помощи клея и паволоки и на который наносится золочение нимбов и фона;

— *красочный слой*, состоящий из сухих перетертых пигментов, смешанных с яичной эмульсией и нанесенный слоями различной толщины, может быть дополнен узором из сусального золота — *ассистом*;

— *покрывной слой*, в виде тонкой пленки отвердевшего растительного масла различного происхождения, защищающей живопись от воздействия внешней среды.

В качестве дополнительного элемента иконы как физической системы может выступать *оклад* — выполненное из драгоценных металлов и украшенное самоцветами и эмалью накладное украшение, закрывающее всю поверхность иконы, кроме личного письма.

Уровень развития современной науки и техники позволил подробно изучить физико-химический состав каждого элемента иконы, на сегодняшний день известны многие рецепты грунтов, составы красок и покрывных лаков, которые вполне реально воспроизвести с высокой точностью.

В то же время, художественная составляющая представляется авторам более сложной и трудозатратной в воспроизведении. Цветовые сочетания и гармоничность палитры иконы зависят не только от химического состава смеси каждого оттенка, но и от его толщины, характера нанесения, сочетания нижних и верхних слоев различных оттенков. Для получения гармоничного иконографического образа необходимо осознанно и грамотно использовать весь потенциал художественных приемов, при этом соблюдая четкую последовательность их применения.

В связи с этим возникают определенные трудности в преподавании иконописи, особенно в рамках дополнительного профессионального образования, когда у студентов часто уже присутствует какой-то жизненный и художественный опыт, сопровождающийся определенными установками и психологической инертностью.

По мнению авторов, основная цель при преподавании искусства иконописи — сформировать целостное представление об искусстве русской иконы, как феномене, сформировавшемся при взаимодействии традиций Византии и Древней Руси, обучить студентов художественным и технологическим приемам, позволяющим создавать качественные и высокохудожественные произведения, соблюдая смысловые и стилистические особенности произведения

В данной статье мы будем рассматривать икону в большей степени с художественной точки зрения, как систему осмысленных художественных приемов, позволяющих воплотить божественный образ и реализовать основную функцию иконы как объекта богослужения.

В истории русского иконописного искусства есть несколько значимых исторических периодов развития, каждый из которых имеет свои отличительные художественные черты, выраженные в цветовой гамме, характере линий, сочетании форм, объемов и композиционных приемов.

Несмотря на то, что физико-химический состав икон примерно одинаков, именно набор художественных приемов и степень их проработанности и реализации *формирует характер иконографии*.

Отличительные художественные характеристики различных исторических периодов иконописного искусства кратко приведены в таблице № 1.

Исходя из вышесказанного, следует, что существует прямая связь между стилистикой определенной школы и набором конкретных технико-художественных приемов ее реализации. В связи с этим можно заключить, что одна из первостепенных задач преподавателя — развить навык визуальной памяти, научить студентов «видеть» и отличать иконы разных периодов и школ.

Эта категорически важная способность, которая позволяет не только атрибутировать произведение, но и сохранять выбранную стилистику на каждом этапе создания собственного.

Выделяются основные этапы развития обучения в области иконописи: подготовка иконописцев на Руси в XI–XVII вв., в России в XVIII — нач. XX вв., в советский период 1917–1991 гг. и современный этап подготовки иконописцев в России [2].

Все эти этапы имеют свои особенности реализации учебного процесса, обусловленные историческими, экономическими и геополитическими факторами того времени. Не будем подробно останавливаться на вопросах исторической ретроспективы, заметим только, что в XX в. древнерусская живопись была заново открыта и оценена, интерес к иконописному традиционному искусству возрос, что подтверждается созданием различных

Таблица № 1. Исторический анализ икон как художественных систем

Исторический период	Отличительные художественные черты	Цветовая палитра	Образец (из коллекции ГРМ)
<i>Домонгольский период (X — нач. XIII вв.)</i>	Сильны византийские влияния, преимущество за безсанкирной техникой личного письма, плоскостность и графичность в построении света.	Цветовая палитра соответствует константинопольской традиции. Применялись благородные сочетания дорогих пигментов. Один из главных колористических приемов — сочетание лазурита и золота.	Богоматерь Умиление (Белозерская). Нач. XIII в.
<i>Период раздробленности (нач. XIII — кон. XIV вв.)</i>	Характерен спад художественной деятельности. Ведущим центром является Великий Новгород.	Сохранение приемов домонгольского периода.	Никола поясной, с житием в двенадцати клеймах. Новгород. Нач. XIV века
<i>Московский период (кон. XIV–XVI вв.)</i>	Возрождение искусства на основе традиций Владимиро-Суздальского княжества. Санкирная техника письма. Национальное, русское переосмысление иконы.	Колористические сочетания гармоничные, строится цветовая композиция на близких тональных соотношениях, при этом используются сильные контрасты тепло-холодности. Большую роль играет киноварь.	Богоматерь Умиление (Ярославская) Новгород (?). Вторая половина — конец XV века
<i>Поздний XVII век</i>	Основные черты — повышенная декоративность, дробность форм.	В большей степени применяются земли в качестве пигментов. Колорит становится более глухим. При этом светоносность выявляется с помощью творенного золота, которое покрывает практически все формы.	Богоматерь Неувядаемый Цвет. Конец XVII века

школ, возрождающих темперную живопись, основа которой — художественные и ремесленные традиции России.

В данной работе процесс обучения будет рассматриваться в контексте периода русской иконописной школы — XIV–XVI вв. Этот период можно охарактеризовать формированием национального иконописного языка московской Руси, в котором выразились самобытные художественные отличительные черты и представление об образе.

Говоря о школе этого времени, необходимо отметить, что традиционный наглядно-практический метод обучения сопровождается глубоким знанием богословия, иконопись — часть церковного служения, а икона того периода — личный духовный подвиг иконописца.

Наиболее ярким примером иконописца того времени является преподобный Андрей Рублев.

В любое время преподавание иконописи подразумевает под собой копирование существующих образцов, исследование их в процессе работы с графической, колористической и иконографической точки зрения.

Только глубокое погружение в произведение, его кропотливое изучение дадут понимание существующих закономерностей и позволят сохранить смысловое и художественное наполнение иконы.

Если говорить о современном преподавании иконы, несмотря на курс по сохранению традиций, невозможно в современных реалиях оставить неизменным процесс обучения, современный ритм жизни человека очень далек от средневекового. Он так же не запрещает мирянам иконописную деятельность и не гарантирует у студента глубокого знания и понимания всех тонкостей богословия.

В связи с этим и формируются следующие задачи преподавателя, которые авторы предлагают решать через системный подход к созданию иконы:

Формирование бережного и ответственного отношения к сохранившемуся наследию.

Изучение иконографии. Развитие навыков исследования исторических и богословских аспектов данного образца.

Мотивирование стремления студента к максимально возможному на сегодняшний момент идеальному результату на каждом этапе работы.

Постепенное развитие технических навыков и художественных приемов для написания образа.

Формирование понимания системности, т. е. целостности иконы, последовательности создания всех её художественных компонентов.

Существуют две основные «подсистемы» иконы как произведения изобразительного искусства — графическая и цветовая, которые тесно связаны, они взаимодействуют друг с другом, и обладают своими характерными художественными приемами выразительности.

Системный подход к изучению иконописи основан на копировании существующего образца.

В процессе обучения необходимо применять метод декомпозиции и морфологического анализа — изучать и отрабатывать конкретные приемы, при этом понимая, как они влияют на образ в целом, уметь комбинировать их для того что бы подчеркнуть иконографию и художественную выразительность иконы.

В рамках системного подхода выбранный образец представляется совокупностью взаимосвязанных элементов. Такой объект имеет входы, то есть рисунок в виде прориси. Линейность прориси представляет собой замкнутую систему, в которую средневековый художник включил формообразующие пропорции, закрытый силуэт, и заложил выходы на следующие этапы моделировки пробела. Линии прориси имеют свои характеристики: толщину, яркость, характер.

Линии внутри прориси могут обладать дискретными характеристиками, но должны создавать гармоничную, целостную систему изображения, уже на этапе прориси образ должен быть целостным и выразительным.

Студент, снимая прорись, осваивает навыки рисунка и видит связи первых скрытых этапов с другими более поверхностными, так как прорись в иконе повторяется два раза: на грунте и после раскрытия локальных цветовых пятен. Графика прориси становится полноценным этапом и носит название описи.

Цветовая система иконы базируется на соотношении цветовых пятен — их теплородности, тональности, размере, плотности и характере нанесения. Расположение пятен определяется линейным рисунком. Роскрышь икон многослойна и своеобразна, моделировка формы происходит при помощи особенных технико-художественных приемов пробела и личного письма, расположение, форма и характер которых зависит от линейного рисунка, выбранной стилистики и иконографии, таким образом компоненты системы образуют системообразующие связи.

При работе с пигментами студенты, наравне с изучением художественных возможностей темперных красок, должны понять саму технологию приготовления смесей, их состав и технологические свойства, такие как густота, укрывистость, характер мазка, зависимость этих свойств от соотношения пигмента, воды и эмульсии

Студенты должны понимать, как физико-химические свойства краски влияют на их возможности как средства выразительности.

Цветовая система иконы базируется на соотношении локальных цветовых пятен и общего колорита произведения. Расположение и размер пятна определяется линейным рисунком.

При обучении посредством копирования студент анализирует не только колористические гармонии, но и тональность, теплородность и укрывистость каждого элемента. Детальное изучение исходного материала позволяет усвоить художественные приемы и соотнести их с выбранной стилистикой и иконографией. Следует отметить, что поиск наиболее верного творческого решения необходимо проводить не только интеллектуально, но и практически — выполняя выкрасы на загрунтованной поверхности эскиза.

Рассмотрим каким образом компоненты системы образуют системообразующие связи на примере роскрыши. Цветовая гамма определяется колористической композицией выбранного образца, где исходная палитра представляется так же системой с определенным и ограниченным количеством используемых пигментов и их смесей.

Необходимо верно определить 2–3 главных пигмента на которых построена колористическая модель. Для выполнения данной задачи студенты должны быть ознакомлены с представлениями о химическом составе и физических свойствах натуральных пигментов и технологией работы с ними.

Проявим данную методику на примере иконы «Троица» Андрея Рублева. В данном произведении художник мог применить в качестве основного состава охра желтую, лазурит, киноварь и добавить к ним пигменты ахроматического спектра: белила и черный.

Смешивая в разных пропорциях охру и лазурит, и добавляя белила и черный, он получил зеленый цвет одежд, санкиря, цвет древа, палат и горы. Смешивая лазурит и киноварь с черным и белилами — получаем оттенок одежд ангела в розовом, вишневый цвет одежд центрального ангела, столешницы.

В смеси киновари и охры можно проследить цвет крыльев, подножий, посохов, надписей. Чистым цветом без примесей написаны синие одежды — следует сделать вывод, что в данном произведении лазурит является доминантой.

В рассматриваемой нами иконе, как и в иконописи в целом не только сам цвет составляет основу колористической системы, но и такие характеристики как густота и прозрачность пятна, характер мазка. Вместе они составляют единую замкнутую живописную среду.

Системный подход в обучении иконописи направлен на формирование определенного теоретического базиса и системы последовательного выполнения этапов художественного письма в рамках копирования образца.

В связи с вышесказанным можно выделить следующие принципы системного подхода в иконописи:

1. Целостность, позволяющая рассматривать одновременно систему как единое целое и в то же время как подсистему для вышестоящих уровней.

2. Иерархичность строения, то есть наличие множества элементов, расположенных на основе подчинения элементов низшего уровня элементам высшего уровня.

3. Структуризация, позволяющая анализировать элементы системы и их взаимосвязи в рамках конкретной организационной структуры.

4. Множественность, позволяющая использовать множество технико-художественных приемов для описания отдельных элементов и системы в целом.

При анализе процесса реализации программы ДПО «Искусство русской иконы» можно заключить что ведущими принципами системного обучения являются:

— опора на сознание и мышление;

- формирование системного мышления;
- систематизация учебного материала;
- строгая логичность в изучении материала при организации учебного процесса;
- преемственность в овладении знаниями;
- широкое применение системы алгоритмов, при отработке практико-художественных приемов;
- расширение знаний по спирали внутри темы, раздела;
- высокая духовность и нравственность образования;
- органичное совмещение форм обучения (обучение под руководством преподавателя и самообучение);
- индивидуализация организации обучения по навыкам в рамках общего группового задания.

По мнению авторов, системный подход в обучении иконописи показывает высокую эффективность, так как методы системного анализа, такие как декомпозиция, алгоритмизация, морфологический анализ, дерево целей и др., внедренные в практику обучения иконописи помогают сформировать у студентов системное понимание иконы как синергии технологических, художественных и богословских компонентов, связанных между собой и реализующих основную задачу иконы как объекта богослужения. Понимание иконы как системы формирует навык определения причинно-следственных связей внутри нее, способствует развитию потенциала студента как художника иконописца.

Литература

1. *Иулиания* (Соколова М. Н., мон.). Труд иконописца / [вступ. ст. А. Е. Алдошина, Н. Е. Алдошина]. — Сергиев Посад: Св.-Троиц. Сергиева лавра, 1998. — 158 с
2. *Кузнецов, Н. Г.* Возникновение и развитие профессионального образования в области церковной живописи России в XI — нач. XX вв // Традиционное прикладное искусство и образование. — 2019. — № 2 (29). — С. 13–18.
3. *Перегудов, Ф. И.* Введение в системный анализ / Ф. И. Перегудов, Ф. П. Тарасенко. — Москва: Высшая школа, 1989. — 362 с.

УДК 7.071.5:378.147.88

Г. А. Яндыганов

Санкт-Петербург, Россия

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

**СТАНОВЛЕНИЕ КОМПЕТЕНЦИИ САМОРАЗВИТИЯ
В ПРОЦЕССЕ СПЕЦИАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ПОДГОТОВКИ МАГИСТРАНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 44.04.01**

На основе обзора научных публикаций по вопросам преподавания художественных дисциплин с нацеленностью на становление будущих деятелей сферы образования и визуального художественного творчества, в том числе и художников-монументалистов, автором показаны сложившиеся представления о содержании и структуре практики саморазвития магистрантов. Исследование выполнено автором с целью выявления научных направлений и возможностей педагогического управления саморазвитием магистрантов в рамках педагогического образования по профилю «Визуальные искусства и художественное образование».

Ключевые слова: преподавание художественных дисциплин, художественная подготовка магистрантов, подготовка художника-монументалиста, специальность 44.04.01, саморазвитие

Gennady A. Yandyganov

Saint Petersburg, Russia

Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen

**BECOMING OF SELF-DEVELOPMENT COMPETENCE
IN THE PROCESS OF SPECIAL ARTISTIC TRAINING OF
MASTER STUDENTS OF SPECIALTY 44.04.01**

Based on the review of scientific publications on the issues of teaching art disciplines with a focus on the formation of future figures of education and visual art creativity, including muralists, the author shows the established ideas about the content and structure of the practice of self-development of undergraduates. The research is carried out by the author with the purpose of revealing scientific directions and possibilities of pedagogical management of master students' self-development within the framework of pedagogical education in the profile «Visual Arts and Art Education».

Keywords: teaching artistic disciplines, artistic training of master's students, training of monumental artists, field 44.04.01, self-development

В системе подготовки магистров РГПУ им. А. И. Герцена по направлению «44.04.01 Педагогическое образование» по профилю «Визуальные

искусства и художественное образование» развитию компетенции саморазвития в настоящее время уделяется серьезное внимание с учетом особенностей и уровня подготовленности поступающих в магистратуру как в аспекте педагогическом, так и в аспекте художественно-профессиональном. В этой ситуации преподавателям модуля «Специальная художественная подготовка» прежде всего необходима осведомленность в области имеющихся научно-педагогических данных о сущности и структуре компетенции саморазвития, особенностях развития ее в магистерский период профессионального образования. В связи с этим, цель статьи — представить результаты обзора публикаций российских исследователей по вопросам формирования компетенции саморазвития.

Внимание преподавателей высшей школы и исследователей к компетенции саморазвития активизировалось в связи с введением в Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования категории универсальных компетенций «Самоорганизация и саморазвитие» с описанием выходного уровня («Способен определять и реализовывать приоритеты собственной деятельности и способы ее совершенствования на основе самооценки») и кодом УК-6 [6]. Российскими учеными были выполнены ряд исследований и сделаны публикации по проблематике саморазвития в системе вузовского обучения и в системе повышения квалификации.

Саморазвитие в рамках признания образования в качестве ценности и источника личностного и профессионального роста было рассмотрено в диссертационном исследовании А. В. Окерешко (2016). Ею была всесторонне обоснована необходимость интеграции задач развития данной компетенции в учебную и внеучебную деятельность, важность создания и реализации программ самосовершенствования [2].

На необходимость ориентировать магистерскую подготовку по специальности 44.04.01 на развитие как теоретических и методических знаний в области специальных художественных дисциплин, так и на формирование способностей к творческой самореализации как в процессе обучения, так и после его завершения обратили внимание доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой изобразительного искусства Новосибирского государственного педагогического университета О. В. Шалапин и кандидат педагогических наук, заместитель директора по научно-методической работе Института искусств того же университета М. О. Кучеревская (2020) [5].

Вопросы сути и формирования универсальной компетенции УК-6, (самоорганизация и саморазвитие), основываясь на проектной деятельности магистрантов образовательных программ, включая специальность 44.04.01 «Педагогическое образование», рассматривала кандидат экономических наук, доцент Горно-Алтайского государственного университета В. С. Стародубцева (2022). Ею было подчеркнуто, что ключевыми индикаторами этой компетенции являются способности обнаруживать и креативно

применять собственный опыт для саморазвития и самообразования, осознавать свои мотивы и стимулы на протяжении жизненного пути, а также планировать карьерный рост и адаптироваться к неопределенным условиям, учитывая имеющиеся ресурсы [4].

Характеристику сути и структуры компетенции саморазвития представили доктор педагогических наук, заведующая кафедрой Казанского федерального университета В. Г. Закирова и ее аспирант Г. Г. Сафина на материале анализа исследовательской компетенции студентов педагогической магистратуры (2021). Они представили саморазвитие как социокультурный процесс, который включает элементы самообразования, самообучения и самовоспитания, что в конечном итоге ведет к самореализации личности в различных сферах деятельности. Согласно их мнению, саморазвитие студентов педагогической магистратуры осуществляется через практику:

- формирования потребности развивать определенные качества;
- осознанного преодоления собственных ограничений в различных ситуациях;
- формулирования целей в процессе достижения задуманного; актуализации личностных ценностей и самопринятия;
- понимания и принятие своего «я»;
- использования личных возможностей и раскрытие потенциала; развития конкретных способностей; самоидентификации с учетом социальной позиции;
- самооценки в контексте сопоставления реального и потенциального «я» по собственным критериям [3].

На материале изучения «Специального рисунка» при подготовке художников-монументалистов Н. Г. Гончарова наметила направления создания в рамках курса «Специального рисунка» условий для возникновения у магистрантов видения своего пути в современной художественной среде, осмысления профессиональных перспектив. Актуализируемое на аудиторных занятиях саморазвитие художников-монументалистов направляется на расширение знаний о таких аспектах, как:

- образное видение темы,
- разнообразие интерпретаций «вечных» и уникальных тем,
- способы усиления экспрессии образа,
- современные художественные технологии,
- вариации решения композиционных и колористических задач и др.

Саморазвитие студентов может быть направлено также на погружение в современные художественные процессы, протекающие в городской среде, и участие в реализации проектов в сфере монументально-декоративного искусства [1].

Проведенный нами обзор научных публикаций по вопросам педагогического отношения и педагогического управления саморазвитием студентов показал, что в России идет активное подключение вузовских

специалистов к обсуждению значения данной компетенции, важных аспектов организации ее развития. Но, как отмечено многими исследователями и, как показывает наша преподавательская практика в магистратуре, данная жизненно важная универсальная компетенция, ставшая целевой установкой образовательного процесса высшей школы, еще мало обеспечена исследовательскими данными и дидактическим материалом.

При подготовке магистров по направлению «44.04.01 Педагогическое образование» по профилю «Визуальные искусства и художественное образование» (институт художественного образования) в РГПУ им. А. И. Герцена в рамках изучения модуля «М. 1.3.6 “Арт-стратегии как фактор развития искусства”» программы «Специальная композиция» специалистами Кафедры живописи решается задача развития компетенции, заключающейся в способности «определять и реализовывать приоритеты собственной деятельности и способы ее совершенствования на основе самооценки». Эта компетенция относится к группе задач «Самоорганизация и саморазвитие».

Индикаторами сформированности этой компетенции, показателями достижения программных уровней, по определению разработчиков (доцент С. А. Стрельцова, старший преподаватель А. А. Чижов), являются знания, умения, навыки.

От магистрантов требуется знание:

- 1) основ теории и практики саморазвития,
- 2) принципов определения стратегических и тактических задач,
- 3) основ планирования собственной профессиональной траектории в области изобразительного искусства с учетом требований современного социума.

Чтобы демонстрировать программный уровень, магистранты должны уметь:

- 1) определять ресурсы и направления самоорганизации и саморазвития,
- 2) расставлять приоритеты,
- 3) планировать самостоятельную работу в художественно-творческой деятельности,
- 4) планировать способы ее совершенствования на основе самооценки.

Также магистранты должны демонстрировать развитые навыки:

- 1) планирования и реализации стратегических и локальных программ саморазвития и сохранения здоровья,
- 2) оперативного, тактического и стратегического планирования собственного личностного и профессионального роста без ущерба собственному физическому и психическому здоровью [7].

Достижение таких целевых индикаторов становления компетенции саморазвития сопряжено с анализом и управлением социально приемлемыми и значимыми ценностями, профессиональными и жизненными стратегиями, созданием условий для поэтапной реализации своей

жизненной стратегии. Науке также предстоит исследовать, какими диагностическими инструментами данная компетенция может оцениваться и как может быть педагогически обеспечено становление компетенции саморазвития у студентов разных уровней обучения, у магистрантов при изучении «Специальной живописи», «Специальной композиции» с учетом типа их базовой вузовской подготовки в бакалавриате.

Литература

1. Гончарова, Н. Г. Специальный рисунок в системе подготовки художника-монументалиста / Н. Г. Гончарова. — DOI 10.51 236/2618-7140-2020-3-4-21-27 // *Secreta Artis*. — 2020. — № 4 (12). — С. 21–27. — EDN ZPCHYU.
2. Окерешко, А. В. Стимулирование педагогов к неформальному образованию в процессе повышения их квалификации: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Анна Валентиновна Окерешко. — Великий Новгород, 2016. — 263 с. — EDN ZQGKKH.
3. Сафина, Г. Г. Сущностно-содержательная характеристика саморазвития исследовательской компетенции студентов педагогической магистратуры / Г. Г. Сафина, В. Г. Закирова. — DOI 10.31 483/r-99 504 // Общество, педагогика, психология: актуальные исследования: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. с Междунар. участ., Чебоксары, 01 октября 2021 года. — Чебоксары: Среда, 2021. — С. 73–80. — EDN BMDZUL.
4. Стародубцева, В. С. Формирование универсальной компетенции самоорганизации и саморазвития студента вуза / В. С. Стародубцева // Информация и образование: границы коммуникаций. — 2022. — № 14 (22). — С. 424–426. — EDN BVOLSN.
5. Шаляпин, О. В. Подготовка магистрантов в современном художественно-педагогическом образовании / О. В. Шаляпин, М. О. Кучеревская. — DOI 10.15293/1813–4718.2005.06 // Сибирский педагогический журнал. — 2020. — № 5. — С. 68–74. — EDN ZICVDM.
6. ФГОС ВО. Магистратура по направлению подготовки 44.04.01 Педагогическое образование: утвержден приказом Минобрнауки России от 22.02.2018 г. № 126 // *FGOSVO*: [сайт]. — URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203+Mag/440401_%D0%9C_3_17062021.pdf (дата обращения: 25.09.2024).
7. М. 1.3 Модуль «Арт-стратегии как фактор развития искусства»: основ. профессион. образоват. прогр. подгот. магистратуры по направлению «50.04.01 Искусства и гуманитарные науки» // РГПУ им. А. И. Герцена: [сайт]. — URL: <https://moodle.herzen.spb.ru/login/index.php> (дата обращения: 25.09.2024).

УДК 75.052: [727.055:378.4] (470.23–25)

Е. А. Ячный

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ МАСТЕРСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В статье исследуется история создания, развития и становления мастерской монументальной живописи в Санкт-Петербургской Академии Художеств. В фокусе внимания находятся ключевые этапы становления Академии Художеств и монументальной мастерской в контексте исторической эпохи. Особое внимание уделяется выдающимся деятелям, их работам и вкладу в развитие школы. В статье подчеркивается огромная роль архитектуры и ее контекста в задачах монументального искусства. В связи с этим подробно рассматриваются принципы организации учебного процесса в зависимости от особенностей архитектурных объектов.

Ключевые слова: Академия художеств, история, монументальная живопись, монументальность

Evgeniy A. Yachniy

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

HISTORY OF THE FORMATION OF THE MONUMENTAL PAINTING WORKSHOP AT THE ST. PETERSBURG ACADEMY OF ARTS

This article examines the history of the creation, development and establishment of the monumental painting workshop at the St. Petersburg Academy of Arts. The focus is on the key stages of the formation of the Academy of Arts and the monumental workshop in the context of the historical era. Particular attention is paid to outstanding figures, their works and contribution to the development of the school. The article emphasizes the enormous role of architecture and its context in the tasks of monumental art. In this regard, the principles of organizing the educational process depending on the features of architectural objects are examined in detail.

Keywords: Academy of Arts, history, monumental painting, monumentality

Мастерская монументальной живописи в Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина имеет особое значение. Формирование

особенностей воспитания будущих художников-монументалистов возникает в начале XX в., когда проекты по оформлению архитектурных объектов имеют государственное значение.

В 1920-е гг. в СССР началось активное строительство. В это время формировался стиль новой советской архитектуры, который сочетал в себе как старые традиции, так и передовые новаторские идеи. Благодаря усилиям мастеров «конструктивизма» и «рационализма» советское строительство активно развивалось. В связи с этим остро встал вопрос о художественном оформлении архитектурных объектов. Мозаика, фреска, витраж и сграффито стали неотъемлемой частью декора зданий. Стиль, масштаб и конструктивные особенности зданий определяли выбор сюжета и материала для монументальных произведений, а также ставили задачи в области ритмики, колорита и меры условности. Поэтому создание мастерской монументальной живописи стало необходимостью.

На сегодняшний день характер построек разительно изменился, но задачи оформления интерьера и экстерьера так же существуют, заставляя искать новые решения этих задач. Меняются материалы, меняются стили, форма изображения, но принципы «высокого» искусства и профессионализма, базирующиеся на опыте прошлых эпох, остаются.

«Формирование мастерской началось с 1918 г., когда был издан декрет «Об упразднении Академии художеств, реорганизации Высшего художественного училища и передаче музея Академии художеств в ведение Народного комиссариата просвещения». В результате Академия как научно-художественное учреждение прекратила своё существование, а «Высшее художественное училище» было реорганизовано в Петроградские государственные свободные мастерские» [8]. Именно эти мастерские в 1921 г. стали основой для создания Академии художеств.

В 1922 г. в Академии художеств были созданы «Особые мастерские», которые занимались выполнением государственных заказов по монументальной живописи и скульптуре. Одним из ведущих специалистов в этой области был Дмитрий Иосифович Киплик — один из первых преподавателей техники монументальной живописи в русской художественной школе. В 1925 г. он написал учебник «Техника живописи», который до сих пор остаётся основным учебным пособием по технике и технологии живописных материалов. Дмитрий Иосифович был опытным мастером, который участвовал в реставрации фресок Софийского собора в Киеве и Спаса-Преображенского собора в Чернигове. Кроме того, он активно участвовал во многих реставрационных работах монументальной живописи в Ленинграде и области. Отделением мозаики руководил Василий Васильевич Беляев — известный живописец и график, который создал множество картонов для мозаик в Санкт-Петербурге.

В 1930-х гг., после выхода постановления «О перестройке художественно-литературных организаций», главным направлением в архитектуре и живописи становится социалистический реализм. Огромный

масштаб строительства ставит новые художественные задачи и перед монументально-декоративным искусством. Монументальная живопись используется в оформлении самых разных архитектурных объектов и в колоссальных масштабах.

«В 1932 году в Ленинграде, согласно указу, ВЦИК и СНК РСФСР от 11 октября была учреждена Всероссийская академия художеств. Это научно-учебное заведение стало центром управления несколькими художественными институтами и школами, такими как Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры, Ленинградская СХШ, а также музеем и библиотекой» [8]. В его состав входили лаборатории и мастерские, включая мозаичную и скульптурную.

В разные периоды директорами академии были выдающиеся художники: с 1932 по 1934 г. — А. Т. Матвеев, а с 1934 по 1938 г. — И. И. Бродский. После проведённых реформ в 1934 г. в составе Всероссийской академии художеств появились новые подразделения: мозаичное отделение и мастерская монументальной живописи. Эти подразделения включали в себя как учебную, так и практическую мозаичную мастерские. Мозаичным отделением руководил талантливый художник В. А. Фролов, а монументальной мастерской живописного факультета — Д. И. Киплик, известный своими работами в области монументальной живописи.

В 1930-е гг. монументальная мастерская успешно развивалась. В это время по эскизам Е. Е. Лансере и Л. Е. Фейнберга были выполнены работы для Краснознамённой Военной Академии имени М. В. Фрунзе. Также собирались мозаики для театра имени Мейерхольда, станций метрополитена и других архитектурных объектов.

В годы Великой Отечественной войны большая часть сотрудников Академии Художеств была эвакуирована в Самарканд. В это время И. Э. Грабарь возглавил мастерскую монументальной живописи, сменив на этом посту Д. И. Киплика, который скончался в блокадном Ленинграде.

Игорь Эммануилович Грабарь был человеком богатейшей культуры и эрудиции, который учил студентов не только основам профессии, которой сам овладел великолепно. В его мастерской такие понятия, как «преемственность традиций» и «художественное образование», стояли во главе угла. История отечественного и мирового искусства становилась для его студентов той школой, в которой понятия «наследия и культуры» обретают свой подлинный смысл, выходящий за рамки набора навыков и приемов. Щедро делясь с будущими художниками своими знаниями и опытом, он осуществлял прямую взаимосвязь традиций мирового, русского и советского реалистического искусства, которые в дальнейшем воплощались в его учениках. Среди учеников И. Э. Грабаря также оказался Андрей Андреевич Мыльников.

Стоит отметить, что не последнюю роль в этом сыграло обучение Андрея Андреевича на архитектурном факультете. Он получил глубокие знания об истории мировой архитектуры, закономерностях развития

художественно-образных систем и различных архитектурных стилях от таких профессоров, как Г. И. Котов, А. С. Никольский и Л. В. Руднев. Позже, когда Мыльников перейдёт в «монументальную мастерскую», он поймёт, что именно основательное понимание специфики архитектурной образности стало основой для его успешной работы над дипломным проектом.

В 1942 г. Андрей Андреевич Мыльников оказался в Самарканде, куда была эвакуирована Академия художеств. Там он познакомился с выдающимся художником Игорем Эммануиловичем Грабарем, а также с другими знаменитыми мастерами, такими как Сергей Львович Абугов, Николай Михайлович Чернышев и Михаил Давыдович Бернштейн. За годы, проведенные в Самарканде, мастерство Андрея Андреевича значительно выросло. В его эскизах и зарисовках тех лет видна твёрдая и уверенная рука будущего монументалиста. Это проявляется в ритмичном построении композиций, крепости рисунка, умении обобщать форму и создавать выразительные силуэты. Примечательно, что монументальность даже небольших работ Мыльникова определяется не формальными приёмами, а его взглядом на мир. Многие из этих качеств можно увидеть и в дипломной работе Андрея Андреевича «Клятва балтийцев».

Работа создавалась с учетом последующего превращения живописного полотна в мозаику для Пантеона, посвященного памяти героев-моряков. В то время проект этого Пантеона разрабатывался аспирантом, а ныне известным архитектором С. Б. Сперанским. Однако, Мыльников не стал упрощать и адаптировать свою работу для облегчения задачи по превращению в мозаику. Богатство и многоплановость художественного образа монументального панно не только выделяют эту работу, но и отражают принципиальную позицию художника в понимании сути монументальности. «Так же как в своё время А. Т. Матвеев в скульптуре, он исходит из того, что “монументальность” — не жанровое и не количественное понятие, что она связана с методом, будучи качеством особого, синтетического способа мышления, опирающегося на раскрытие строя натуры и направленного к выражению значительных идей времени» [4, с. 10]. Это касается не только построения фигуративных композиций, но и пейзажа, портрета, натюрморта и других жанров изобразительного искусства. Ведь основа произведения искусства едина, а форма меняется с течением времени.

Таким образом, мы получаем очень интересный синтез искусств, в котором сочетается глубина смысла живописного полотна со сложной формой технического исполнения мозаики. Реализация произведения в материале так и не состоялась, но картина живёт своей самостоятельной жизнью. Отсюда, во многом, и берёт своё начало задача остро и ясно компоновать любое изображение в формате, будь то короткий рисунок или многофигурная композиция, монументальное или станковое произведение искусства.

В 1946 году Мыльников окончил институт, а в 1948 г. — аспирантуру и сразу же приступил к педагогической деятельности. Он начал преподавать рисунок у В. М. Орешникова, а затем работал в мастерской

монументальной живописи вместе с И. Э. Грабарём. После переезда Игоря Эммануиловича в Москву Андрей Андреевич возглавил «мастерскую монументальной живописи».

Основными произведениями монументального искусства Андрея Андреевича Мыльниковца можно считать портрет В. И. Ленина на занавесе зала заседаний Государственного Кремлёвского дворца съездов, мозаики для станций ленинградского метрополитена «Владимирская» и «Площадь Ленина», мозаики для Театра юного зрителя имени А. А. Брянцева (ТЮЗ).

Параллельно с творческой работой Андрей Андреевич руководил мастерской монументальной живописи. Главной задачей, которую он ставил перед собой, было преодолеть формализм, характерный для многих декоративно-оформительских работ. Он стремился создавать произведения, которые бы несли в себе информационную ценность с аргументацией идей. Проблема сохранения этой роли монументального искусства была особенно актуальной, и для её решения требовалось обучение и воспитание художников-монументалистов. Именно поэтому в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина была создана «Мастерская монументальной живописи».

В разные годы с Андреем Андреевичем преподавали Н. П. Медовиков, А. К. Соколов, А. Л. Королёв, А. А. Гавричков, В. С. Маслов, И. М. Сальцев и другие. Все педагоги были едины во взглядах на воспитание монументалистов. Целью было совершенство владения средствами выразительности рисунка и живописи ради главной цели — композиции. Это всегда и являлось характерной особенностью мастерской. Также Мыльников возродил существование копийных практик по дисциплинам «фреска», «мозаика», «витраж» и «сграффито», на основе которых воспитывалось понимание работы с материалом и восприятие задач в работе с натуры.

В последние годы в мастерской преподавали В. С. Песиков, С. Н. Репин, А. К. Быстров, А. А. Погосян, В. С. Попов.

После ухода Андрея Андреевича Мыльниковца из института монументальная мастерская разделилась на мастерскую Александра Кировича Быстрова и мастерскую Сергея Николаевича Репина.

«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, таких как 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» [11, с. 309]. «Художники выполняли мозаики «Блокада» и «Победа» для мемориального зала «Монумента 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» [6, с. 12], которые они прививают своим ученикам.

Сергей Николаевич возглавил коллектив преподавателей, среди которых были И. М. Кравцов, М. В. Моргунов и В. С. Попов. Они передавали студентам свои знания и опыт, способствуя развитию их навыков в изобразительном искусстве. После кончины И. М. Кравцова в мастерскую были приглашены новые преподаватели: С. А. Пичахчи, А. В. Чувин и мастер витража С. А. Хвалов.

В постановке задач по живописи и рисунку часто заложена связь с историей искусств, где цветовые отношения могут напоминать фреску, витраж или мозаику. В антураже могут присутствовать элементы «страффито», античные слепки или элементы архитектуры. Таким образом, мы получаем неразрывную связь специальных дисциплин, где основой композиции является поиск художественного образа.

Эти особенности профессиональных дисциплин позволяют студенту построить прямую связь с дисциплиной «композиция», занимающей ведущую роль в образовании. Владея искусством рисунка и живописи, будущий художник способен выстроить ритмику и колорит как станкового, так и монументального произведения, представить характер и материал исполнения произведения, связать его с архитектурой и воплотить в жизнь. Особенностью мастерской стали строгость и лаконизм в изображении.

Мастерская монументальной живописи под руководством С. Н. Репина закрылась в 2024 году.

Александр Кирович Быстров — выдающийся художник и профессор, который возглавляет мастерскую монументальной живописи в Санкт-Петербургской Академии Художеств. Он также является руководителем мозаичной мастерской Российской академии художеств в Санкт-Петербурге, имеет звания академика и народного художника Российской Федерации. Александр Быстров — автор множества мозаик, украшающих станции Петербургского метрополитена. Среди его работ можно выделить мозаики на станциях «Спортивная», «Международная», «Старая Деревня», «Площадь Александра Невского», «Комендантский проспект», «Парнас», «Бухарестская», «Звенигородская», «Волковская» и «Адмиралтейская».

Также ему принадлежат масштабные монументальные произведения и исторические полотна, портреты, натюрморты и наполненные тонким лиризмом пейзажи. Н. С. Кутейникова вспоминает: «Его талант соединил энергию смелого рисования и декоративные возможности живописи. В работах художника ясно определена концепция его художественного видения, категории прекрасного в ней отведена ведущая роль».

В настоящее время в мастерской монументальной живописи, возглавляемой А. К. Быстрым, работают преподаватели: А. А. Погосян, А. И. Дендерина, А. А. Аникина, М. А. Лихая, С. А. Хвалов и А. К. Векслер. В разные годы Александру Кировичу помогали такие талантливые

мастера, как А. С. Кривонос, А. А. Фоминых, Г. А. Гукасов, Р. М. Сулейманов и В. С. Попов.

«Александр Быстров возглавил мастерскую в 2008 году и определил основное направление процесса обучения: «освоение законов монументальности как творческой задачи». Смысл этой методики заключается в интеграции монументальных задач в структуру дисциплины «рисунок» и «живопись» без исключения её академической направленности. Сложносочинённые рисунки, в которых группы фигур изображаются в круге, овале или тимпане, а также низкий горизонт, создающий ощущение плоскости, приближают учебную работу к задачам стенописи» [5]. Студенты создают композиционные рисунки по воображению и подготовительные зарисовки для будущих работ, таких как мозаика, роспись и витражи.

Особенностью работы является интерпретация натуры на холсте в зависимости от поставленной задачи. Будь то витраж или мозаика, студенты выбирают необходимую меру условности, ритм и структуру произведения. Цвета усиливаются, так как монументальная живопись должна восприниматься на расстоянии, а световоздушная перспектива поглощает цвета.

Важно отметить, что, получив хорошую базу профессиональных дисциплин, студент приобретает возможность свободно мыслить, создавать фантазийные произведения и сразу видеть их воплощение в «материале».

Анализируя историю формирования, становления и развития мастерской монументальной живописи в Санкт-Петербургской Академии Художеств, можно удостовериться в сохранении наследия и традиций. Те задачи, которые ставит перед художником-монументалистом архитектура, выполняются профессионально и художественно.

Каждый временной отрезок охарактеризован особыми стилистическими задачами и потребностями, поэтому определённые изменения в технике соответствуют своему времени. Несмотря на разницу стилей, художественная составляющая и принципы построения произведения искусства остаются неизменны. Передача традиций из поколения в поколение свойственна Академии во все времена, благодаря этому российское художественное образование традиционно сохраняет свой высокий уровень.

Н. А. Бердяев в своей книге «Судьба человека в современном мире» пишет: «Большое и великое искусство прежнего времени как будто безвозвратно уходит. Начинается процесс аналитического раздробления, измельчения, появляется футуристическое искусство, которое перестаёт уже быть формой человеческого творчества, в котором творческий акт начинает разлагаться. Кризис творчества характеризуется дерзновенной жадностью творчества, быть может, до сих пор небывалой и вместе с тем творческим бессилием, творческой немощью и завистью к более целостным эпохам в истории человеческой культуры ...» [1, с. 38]. Ввиду этого нельзя переоценить значение классической академической школы в современном мире.

Литература

1. *Бердяев, Н. А.* Судьба человека в современном мире. — Сыктывкар: Республика, 1994. — 480 с.
2. *Водостоева, В. Н.* Мозаичное отделение при Академии художеств // *Raharchive.ru*: [сайт]. — URL: <https://raharchive.ru/mosaic> (дата обращения: 27.11.2024).
3. *Грачёва, С. М.* Всероссийская академия художеств (ВАХ): страницы истории (1932–1947) // *Искусство Евразии*. — 2022. — № 4. — С. 83–105.
4. *Гусев, В. А. А. А.* Мыльников: альбом. — Санкт-Петербург: АРТИНДЕКС, 2018. — 208 с.
5. *Дендерина, А. И.* Выставка «Учебный рисунок. Мастерская монументальной живописи Александра Быстрова» // *Российская академия художеств*: [сайт]. — URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=54971> (дата обращения: 09.04.2024).
6. *Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин*: монументальное искусство / Н. С. Кутейникова [и др.]. — Санкт-Петербург: АРТИНДЕКС, 2009. — 208 с.
7. *Мусаева, Н. Ф.* Педагогические взгляды А. А. Мыльникова // *Вопросы художественного образования*. — Ленинград: Ин-т им. И. Е. Репина, 1984. — С. 19–25.
8. *Павлинов, П. С.* Российская академия художеств // *Bigenc.ru*: [сайт]. — URL: <https://bigenc.ru/c/rossiiskaia-akademiiia-khudozhestv-19ffd6> (дата обращения: 09.04.2024).
9. *Рублёв, В.* Живописец Беляев Василий Васильевич // *Yavarda.ru*: [сайт]. — URL: <https://yavarda.ru/beliaev.html> (дата обращения: 09.04.2024).
10. *Тимофеева, Р. А.* Росписи и витражи Р. Б. Лиханова 2010-х годов в контексте развития отечественного монументального искусства // *Актуальные проблемы монументального искусства*. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2019. — С. 37–41.
11. *Ячный, Е. А.* О специфике преподавания изобразительных дисциплин будущим художникам-монументалистам // *Актуальные проблемы монументального искусства*. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2024. — С. 308–313.

Научный руководитель — Римма Александровна Тимофеева, доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агафонов Юрий Николаевич — доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Артемьева Юлия Васильевна — независимый исследователь, художник по церковной вышивке, реставратор, член творческого Союза художников (Москва, Россия)

Баранова Ирина Игоревна — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Беркович Леонид Григорьевич — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета имени С. М. Кирова, член Союза Дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Боровкова Наталья Валерьевна — кандидат искусствоведения, Старший научный сотрудник Горного музея, доцент Санкт-Петербургского горного университета императрицы Екатерины II, индивидуальный член ИКОМ (Международный совет музеев) (Санкт-Петербург, Россия)

Будникова Жанна Валентиновна — ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Ванькович Алексей Вячеславович — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Вашенко Сергей Иванович — профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Волокитина Ольга Николаевна — преподаватель детской школы искусств № 5 (Омск, Россия)

Вывра Арина Юрьевна — кандидат психологических наук, соискатель аспирантуры МГУ имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ, отдел монументального искусства, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Гаврилов Виктор Викторович — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Гоголева Светлана Николаевна — студент Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Голубева Анна Анатольевна — доцент Российского Государственного университета им. А. Н. Косыгина, член Союза дизайнеров (Москва, Россия)

Докучаева Мария Александровна — ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Долматова Анна Анатольевна — кандидат педагогических наук, доцент, заместитель директора института дизайна и искусств Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета, член Союза дизайнеров России (Нижний Новгород, Россия)

Дорохов Евгений Дмитриевич — профессор Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

Егорова Александра Михайловна — старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Ермаков Егор Викторович — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Жарких Маргарита Сергеевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Иванов Евгений Дмитриевич — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Ильина Ольга Вячеславовна — заведующая кафедрой дизайна и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Иноземцева Елена Григорьевна — старший преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член международной Федерации акварелистов России (Москва, Россия)

Карпова Елена Анатольевна — доцент Московского государственного института культуры, член Московского Союза художников, член Творческого союза художников России (Москва, Россия)

Кольцова Екатерина Геннадьевна — специалист по учебно-методической работе Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Константинов Константин Константинович — почетный академик РАХ, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Косенко Надежда Анатольевна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой живописи Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева (Орёл, Россия)

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС) (Санкт-Петербург, Россия)

Коханик Андрей Семенович — кандидат педагогических наук, доцент Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева, член Союза художников России (Орёл, Россия)

Коханик Наталья Александровна — кандидат педагогических наук, доцент Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева (Орёл, Россия)

Кошкина Ольга Юрьевна — кандидат искусствоведения, руководитель научного направления галереи современного искусства «Матисс клуб», член Ассоциации искусствоведов, член Союза художников Санкт-Петербурга, член Творческого союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Курбацкая Светлана Николаевна — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия).

Кутенков Павел Иванович — кандидат культурологии, главный редактор журнала «Вестник знаковедения» (Санкт-Петербург, Россия)

Ланшикова Галина Александровна — кандидат педагогических наук, доцент Омского государственного педагогического университета, почетный работник сферы образования РФ (Омск, Россия)

Ли Линьвэй — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Карамай, Китайская Народная Республика)

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)

Лю Янсянжуй — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Чанша, Китайская Народная Республика)

Макаранд Кешав Джоши — магистр изобразительного искусства, профессиональный художник, член Союза художников Индии, член общества художников Нави-Мумбаи делающих зарисовки с натуры (Urban Sketchers Navi Mumbai) (Нави-Мумбаи, Индия)

Макаревич Елена Александровна — старший преподаватель Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского, член Союза художников России (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)

Персиянова Варвара Александровна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Перхун Владимир Владимирович — доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Петросян Лусине Петросовна — преподаватель, аспирант Государственной Художественной Академии Армении (Ереван, Армения)

Пигаркина Евгения Анатольевна — доцент Тверского государственного университета, преподаватель высшей категории Тверского художественного колледжа им. А. Г. Венецианова, член Творческого Союза художников России, член Петровской Академии наук и искусств (Тверь, Россия)

Пименов Виктор Игоревич — доктор технических наук, старший научный сотрудник, профессор, заведующий кафедрой информационных технологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Пиндюр Анастасия Владимировна — ассистент 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. Штиглица, член Санкт-Петербургского Общества Акварелистов, член Творческого союза художников (IFA) (Санкт-Петербург, Россия)

Полозов Иван Родионович — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Попова Екатерина Антоновна — студент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Пугин Владислав Владимирович — профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Путилова Надежда Владимировна — кандидат педагогических наук, преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Международного союза педагогов — художников (Санкт-Петербург, Россия)

Равиндер Сингх Гусейн — доцент, кандидат наук, координатор факультета и научных исследований Читкарской школы планирования и архитектуры, университета Читкара, член Национальной академии Лалит Кала в Нью-Дели, член общества Санскар Бхарти в Чандигарх, член группы художников «Биндас» (BAG) (Пенджаб, Индия)

Рокачук Виктория Викторовна — доктор искусствоведения, доцент, старший научный исследователь института культурного наследия, член Союза Художников Республики Молдова, член Ассоциации искусствоведов (Кишинёв, Молдова)

Семенов Виктор Юрьевич — профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Семенова Василиса Викторовна — студент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Сим Анастасия Робертовна — главный архитектор территории Сколково, инновационный центр «Hello IO» (Москва, Россия)

Сим Надежда Михайловна — кандидат искусствоведения, руководитель проекта научных исследований, издательство «Прогресс-Традиция», член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Соболев Евгений Альбертович — доцент, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Степаненко Дарья — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Сун Жуй — аспирант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, член Союза художников России (Цзинань, Китайская Народная Республика)

Сухарев Андрей Иванович — кандидат педагогических наук, профессор, декан факультета искусств Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России, почетный работник сферы образования РФ (Омск, Россия)

Тимофеева Римма Александровна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Тран Нат Хой — доктор наук, лектор Ханойского архитектурного университета, член Ассоциации архитекторов Вьетнама (Ханой, Вьетнам)

Тран Фуонг Май — доктор наук, лектор Ханойского архитектурного университета, член Ассоциации архитекторов Вьетнама (Ханой, Вьетнам)

Тун Синьюань — преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Нанкин, Китайская Народная Республика)

Фан Тхи Фуонг Тао — доктор наук, преподаватель школы машиностроения Ханойского университета науки и технологий, член Ассоциации архитекторов Вьетнама (Ханой, Вьетнам)

Фомина Ольга Никитична — доцент Санкт-Петербургского Горного университета, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Хоу Шуцзе — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Шаньси, Китайская Народная Республика)

Чалова Екатерина Игоревна — кандидат технических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Чжан Чи — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Шаньдун, Китайская Народная Республика)

Чикова Татьяна Валентиновна — старший преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Широковских Маргарита Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Щербакова Ангелина Алексеевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Эккерман Элана Юрьевна — ведущий художник-декоратор компании «LAVA DECOR», член Союза русских художников (Санкт-Петербург, Россия)

Яковлева Нонна Александровна — доктор искусствоведения, профессор, член Санкт-Петербургского Союза художников, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Яндыганов Геннадий Анатольевич — старший преподаватель Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, член Союза художников России (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

Ю. В. Артемьева

Монументальное искусство и церковное шитье в контексте единой художественной традиции 3

И. И. Баранова

Экономические аспекты деятельности
Усть-Рудицкой фабрики цветного стекла 10

Л. Г. Беркович, В. И. Пименов

Распознавание образов при восприятии скульптуры
и арт-объектов в городской среде 18

Н. В. Боровкова

Природный декоративный камень как элемент
пространственной среды XVIII — XX вв. 27

А. В. Ванькович

Особенности архитектурно-художественного металла
периода эклектичного историзма в Санкт-Петербурге 34

А. Ю. Вырва

Монументальное искусство в контексте московской архитектуры.
1990–2000 гг.: изменение восприятия городского пространства 40

В. В. Гаврилов, Е. Ю. Лобанов

Digital-реклама как форма монументального искусства,
на примере продвижения молодежного фестиваля субкультур 49

С. Н. Гоголева, М. С. Широковских

Особенности прикладного искусства Скандинавии
и его применение в дизайне текстиля 55

М. А. Докучаева

О современном текстиле и взаимодействии арт-объектов
со средой и пространством. По материалам выставки
Ольги Тарасовой «Обратная сторона» 62

А. А. Долматова

Прикладная значимость современных парадигм
в дизайне и искусстве 68

Е. В. Ермаков

Коммуникация через визуализацию:
связь искусства и инфографики в метро 76

М. С. Жарких, Р. А. Бахтияров

Отражение лозунгов и символики советского монументального
искусства периода Гражданской войны в агитационном
фарфоре 1917–1922 гг. 81

Е. Д. Иванов, Е. Ю. Лобанов Аудиореклама как элемент формирования атмосферы городской среды	88
О. В. Ильина Монументальное искусство и инновационные возможности вторичных материалов	93
Е. Г. Иноземцева Монументальное искусство в интерьерах ресторанов как средство поиска самоидентичности русского дизайнера	99
Е. А. Карпова Светящиеся арт-объекты и инсталляции в современном текстильном искусстве	109
Е. Г. Кольцова Связь системы восприятия человека и жилой среды	116
Лю Янсянжуй Применение традиционных символов в современных китайских произведениях искусства из металла	122
Макаранд Кешав Джоши Синтез монументального искусства в пространственной среде общественных мест города Мумбаи, Индия	129
В. А. Персиянова, Е. Ю. Лобанов Фрэнк Ллойд Райт И Луис Исидор Кан: идеи и проекты для будущего	135
Л. П. Петросян Монументальная живопись как средство организации пространственной среды	142
Е. Ю. Лобанов Творчество архитектора Владимира Лемехова как пример сохранения традиции ручного эскизирования в архитектурных проектах XXI в.	153
Е. А. Попова Современные и традиционные художественные материалы в монументальном искусстве таписерии	160
Равиндер Сингх Гусейн Яйти: повествование о радостном и универсальном видении человека в природе	168
В. В. Рокачук Натюрморт как отражение традиционного интерьера в молдавской живописи 1970-х гг.	178
В. В. Семенова Синтез материалов на примере дипломного проекта в СПГХПА им. А. Л. Штиглица.	188

Н. М. Сим, А. Р. Сим

Экранные формы визуализации городов Испании XVI в.
Проблема интерпретации 194

Д. Степаненко

Современные техники росписи стен в интерьерах и экстерьерах 207

Сун Жуй

Жанр «Лянь Хуа» («Живопись лотоса»).

От натуры к символу, от символического к сущностному 211

Сун Жуй

Живописные стили китайского художника Хуан Шэня
и поэтика свитка «Даосские бессмертные, воскуряющие благовония» 221

Фам Тхи Фуонг Тао

Костюмы для ритуала «Хау Донг» во вьетнамских Четырех Дворцах
поклонения Богине-Матери 230

Хоу Шуцзе

Сохранение монументального искусства Дуньхуана
средствами филателии 239

Чжан Чи

Монументальные фрески Дуньхуана в дизайне плакатов 245

А. А. Щербакова

Сравнительный анализ проектов и текстов двух архитекторов
разных национальных школ и направлений:
И. Голосова и А. Аалто 250

Э. Ю. Эккерман

Обзор и применение новых декоративных материалов
для создания монументально-декоративных
и иных художественных решений в интерьере 255

**ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ
ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН**

Н. А. Яковлева

Реализм в русской живописи: жанровая хронотипология
как универсальная модель художественного процесса 260

П. И. Кутёнков

Смысловедение знаковости цвета сряд и уборов восточных славян 277

Ю. Н. Агафонов

Зарисовки и наброски фигуры человека
у студентов реставрационных направлений академии штиглица 286

Ж. В. Будникова

Специфика преподавания дизайна интерьера
на кафедре монументального искусства СПбГУПТД 294

С. И. Вашенко, В. В. Перхун Памяти Шистко Владимира Ивановича	302
Е. Д. Дорохов, О. Н. Волокитина Кафедра дизайна, монументального и декоративно-прикладного искусства ОмГПУ и ДШИ № 5 г. Омска — профориентационный диалог	312
А. А. Голубева Восприятие и реальность. Специфика преподавания композиции у студентов специализации «Изобразительное искусство и арт-дизайн»	316
А. М. Егорова, В. В. Пугин Важность последовательности заданий в рабочем плане на начальном этапе обучения академическому рисунку в вузе	322
К. К. Константинов, В. Ю. Семенов Выставки творческих работ преподавателей в художественных вузах как элемент профессионального и патриотического образования будущего специалиста	328
Н. А. Косенко Эстетика акварели. Обучение студентов художественно-графического факультета приемам работы акварелью	335
А. О. Котломанов, Т. В. Чикова Актуальность академических традиций: акварель для студентов-архитекторов	340
А. С. Коханик, Н. А. Коханик Активные методы обучения будущих художников-живописцев в процессе изучения блока специальных дисциплин	349
О. Ю. Кошкина Греко-римская скульптура из собрания Эрмитажа: источник вдохновения и интерпретация источников	354
С. Н. Курбацкая Методология петербургской академической школы в формировании современной флорентийской Классической Академии Искусства (Florence Classical Arts Academy)	365
Ли Линьвэй, Р. А. Тимофеева Педагогические принципы Чжэн Кэ в контексте эволюции китайского художественного образования	372
М. М. Мешков Образное решение задания «Автопортрет» в работах студентов кафедры монументального искусства СПбГУПТД	382
Е. А. Пигаркина Особенности преподавания станковой композиции в системе среднего профессионального образования (СПО)	389

А. В. Пиндюр Роль оригиналов и репродукций в процессе обучения «Истории искусств»	396
О. В. Плужник Специфика рисунка кронштейна	401
Н. В. Путилова Методические аспекты преподавания учебной практики по профессии	407
Е. А. Соболев Виртуальные психологические конструкции как препятствие развития творческих навыков	412
А. И. Сухарев, Г. А. Ланщикова Художественные фестивали как площадки для неформального образования студентов монументально-декоративного искусства	420
Тран Нат Хой, Тран Фуонг Май Применение «морфологии искусства» М. С. Кагана в преподавании архитектуры в Ханое	427
Тун Синьюань К вопросу о дублировании основы станковой живописи и альтернативных методах	435
О. Н. Фомина Основы монументально-декоративного искусства в обучении студентов архитекторов	450
Е. И. Чалова, Е. А. Макаревич Применение методов системного анализа при реализации процесса преподавания иконописания	458
Г. А. Яндыганов Становление компетенции саморазвития в процессе специальной художественной подготовки магистрантов специальности 44.04.01	466
Е. А. Ячный История формирования мастерской монументальной живописи в Санкт-Петербургской Академии Художеств	471
Сведения об авторах	479

Научное издание

Актуальные проблемы монументального искусства

Сборник научных трудов

Часть II

Корректор М. Е. Казарина

Подписано в печать 10.03.2025. Формат 60×84 1/16.

Усл. печ. л. 28,48. Тираж 150 экз. Заказ 82

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191 028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26