

**Министерство науки и высшего образования Российской Федерации**

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

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

**ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Сборник научных трудов

Санкт-Петербург  
2020

**УДК 75.052:378.096(063)**

**ББК 85.10:74.48я43**

**А43**

**А43    Актуальные проблемы монументального искусства:**  
сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. – СПб.: ФГБОУВО  
«СПбГУПТД», 2020. – 554 с.: ил.  
**ISBN 978-5-7937-1837-0**

Затрагиваются вопросы синтеза искусств в организации пространственной среды, сохранения памятников культурного наследия, использования современных и традиционных художественных материалов монументальной живописи, создания храмовых и светских монументальных росписей, педагогики в монументальном искусстве и др. 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 978-5-7937-1837-0**

**УДК 75.052:378.096(063)**

**ББК 85.10:74.48я43**

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2020

© Коллектив авторов, 2020

© Обложка, группа «ФoPУC», 2020

© Дизайн С. Н. Белошицкая, 2020

## От редактора

Основой сборника послужили материалы конференции «Актуальные проблемы монументального искусства», состоявшейся 13-14 марта 2020 г. в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД), организованной кафедрой монументального искусства Института дизайна и искусств университета. Проведение конференции мотивировалось желанием коллектива преподавателей кафедры монументального искусства объединить отечественных и зарубежных художников-монументалистов, а также теоретиков искусства для конструктивного диалога и обмена профессиональным опытом. В рамках конференции состоялись различные мероприятия: Круглый стол на тему: «Монументальные школы России: история и современность» совместно с кафедрами монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица и МГХПА им. С. Г. Строганова, мастер-классы по мозаике и художественной эмали, открытие выставки произведений живописи и графики «Творческая весна».

В сборнике затрагиваются актуальные вопросы, обсуждавшиеся на секционных заседаниях и круглом столе о специфике и природе монументального искусства, роли идеологии в процессе создания монументальных произведений, соотношении традиционного и инновационного в искусстве, использовании современных и традиционных материалов в монументальной живописи, сохранения и воссоздания художественного наследия, педагогики в монументальном искусстве и др. Один из разделов издания посвящен художникам-монументалистам прошлого и современности: в ряде статей анализируется творчество живописцев и скульпторов, в научный оборот вводятся новые имена и произведения.

В мероприятии и сборнике приняли участие искусствоведы, культурологи, историки, художники, дизайнеры, педагоги более, чем из 18 различных городов России (Санкт-Петербург, Москва, Астрахань, Воронеж, Екатеринбург, Ижевск, Иркутск, Курск, Красноярск, Новосибирск, Омск, Орел, Оренбург, Пятигорск, Ростов-на-Дону, Симферополь, Сочи, Элиста и др.), ближнего и дальнего зарубежья (Молдова, Казахстан, Вьетнам, Китай). Коллектив преподавателей кафедры монументального искусства СПбГУПТД благодарит участников конференции «Актуальные проблемы монументального искусства» за проявленное внимание и рассчитывает на дальнейшее сотрудничество и профессиональное, творческое взаимодействие!

**Д. О. Антипина**

Зав. кафедрой монументального искусства,  
член Союза художников России, кандидат искусствоведения, доцент

# ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.01:130.2:316.454.3:316.723

**В. М. Доброштан**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

## Цели создания и восприятия художественных произведений

*В статье проводится анализ двух неразрывных процессов, связанных с созданием и восприятием произведений искусства. С одной стороны, это деятельность художника, человека-творца, с другой – оценка художественного произведения человеком-зрителем. Художник, создавая свое произведение искусства, оказывает на внутренний мир личности воздействие, в результате которого в сознании человека происходят определенные изменения. Но только одно и то же произведение искусства зрители воспринимают по-разному.*

Ключевые слова: ценность искусства, культура, мастерство, авторский стиль, массовая культура.

**Vitaly M. Dobroshtan**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

## Goals of creation and perception of works of art

*The article analyzes two inseparable processes associated with the creation and perception of works of art. On the one hand-it is the activity of the artist, the human creator, on the other hand-the assessment of the work of art by the human viewer. The artist, creating his work of art, has an impact on the inner world of the personality, as a result of which certain changes occur in the human consciousness. But only one and the same work of art viewers perceive differently.*

Keywords: value of art, culture, skill, author's style, mass culture.

Исследуя проблемы искусства, невольно задумываешься о том, зачем оно необходимо создателю художественного произведения и окружающим его людям? Мы полагаем, что *искусство – это проецирование художником своего собственного духовного состояния и состояния своего непосредственного окружения (природного и социального) на реальность, выраженное в формах, которые могут быть восприняты другими людьми.* При



этом, конечно, важна актуальность произведения искусства для того, кто его оценивает. Как образно сказал О. Уайльд, «искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь» [1]. Примерно об этом же писал в свое время Ж.-П. Сартр, который считал, что культура – это дело рук человека, который в ней ищет свое отражение. «Культура ничего и никого не спасает, да и не оправдывает. Но она – создание человека: он себя проецирует в нее, узнает в ней себя; только в этом критическом зеркале видит он свой облик» [2].

Можно ли согласиться с такими утверждениями? Мы полагаем, что точка зрения, когда культура рассматривается в качестве критического зеркала, имеет право на существование. Но, очевидно, недостаточно просто удовлетворится тем, что удалось посмотреться в «зеркало». Очень важно, если человек, всмотревшись, сумеет сделать практический вывод: способен он или не способен по своему культурному облику на свершение какого-либо поступка?

Следовательно, мнение, что культура ничего и никого не спасает, на самом деле далеко не бесспорно. Спасает – и тогда, когда она способна помочь человеку в его исторических действиях; и когда, критически оценив себя, общество воздерживается от утопичных и бессмысленных в данных социокультурных условиях действий. В данном контексте и надо воспринимать слова Ф.М. Достоевского о том, что «мир спасет красота» [3].

Разумеется, создатель своим произведением искусства каким-то образом воздействует на духовный мир человека. И, судя по всему, при этом происходят вполне определенные изменения внутреннего мира человека. Только одно и то же произведение искусства зрители воспринимают по-разному. Поэтому мы полагаем, что искусство можно представить в виде двух неразрывных фрагментов: с одной стороны, это человек-творец, с другой стороны – человек, воспринимающий произведение искусства.

Исходя из этой базовой концепции, можно сказать, что искусство влияет на духовный мир человека через призму, в которой отражаются опыт создававшего конкретное произведение и опыт людей, непосредственно воспринимающих это произведение. Это могут быть как отдельные произведения искусства, так и вся деятельность людей по производству и распространению духовных ценностей – кино, театр, телевидение, книгоиздание, радио, разнообразные мультимедийные средства, газеты и журналы и пр.

Любое произведение искусства можно описать набором параметров. Для фотографии, например, это выдержка, диафрагма, фокусное расстояние объектива, а также место и время съемки, объект съемки, ракурс, освещение, расположение объектов в кадре, цвета объектов и многое-многое другое. Различные выборы для данного параметра (например, набор значений диафрагмы, которые может использовать автор) называются степенями свободы параметра. Все степени свободы всех параметров определенного вида искусства можно назвать степенями свободы данного вида искусства.

Когда автор создает произведение, из нескольких степеней свободы для каждого параметра выбирается одна, которую можно назвать *реализацией*. Таким образом, процесс создания произведения можно представить как последовательность реализаций степеней свободы (последовательность выборов). Любый автор, создавая свое творение, производит, как ему представляется, необходимые выборы для достижения цели. Но каким образом эти выборы совершаются? Существует несколько способов. Во-первых, это может быть случайность, когда автор вообще не придает значения данному параметру. Во-вторых, выбор может быть осознанным, когда творец заранее предполагает получение конкретного результата.

Набор параметров, которые автор выбирает, исходя из своего опыта и знаний, как правило, называют *мастерством* автора. Та же часть мастерства, которая обусловлена личными выборами (отличными от выборов других авторов), но сделанными когда-то в прошлом, а теперь являющимися частью опыта, составляет *стиль* автора.

В любой художественной школе учат, в первую очередь, мастерству. Без достаточного мастерства создание хорошей работы маловероятно. Важнейшим свойством мастерства является то, что оно автоматизируемо. Например, автоматический замер экспозиции и автофокус фотоаппарата перекладывают часть выборов, относящихся к мастерству, на технику.

Параметры, которые авторы сознательно или бессознательно выбирают в процессе работы над произведением, руководствуясь исключительно личными мотивами, называются *творческими* параметрами. Такое определение близко представлениям о творческих параметрах, используемых, скажем, производителями фотографической техники. Именно творчество выражает все индивидуальное, авторское. Таким образом, мы сформулировали ответ на вопрос о том, как создается произведение искусства. Но какие цели при этом преследует их автор?

Произведения искусства создаются авторами с разными целями, а часто вообще без них. Но можно утверждать, что одной из главных целей творчества автора, публикующего свои произведения, является влияние на зрителя. Исходя из этого, можно сказать, что посредством своего произведения художник переводит зрителя из одного состояния в другое. Это свойство произведений искусства, на наш взгляд, является главным. Именно через него мы даем такое определение: *произведение искусства – это искусственный объект, созданный с целью оказания влияния на внутренний мир зрителя.*

Продолжая наши размышления о том, зачем нужно искусство, следует отметить, что в современном обществе укоренился коллекционный подход к искусству. Так, фотография, имеющаяся в единственном экземпляре, ценится больше, чем фотография, существующая в нескольких экземплярах. Неудавшаяся работа знаменитого художника может быть продана по более высокой цене, чем замечательная работа незнакомого художника. В принципе, в этом нет ничего плохого. Просто необходимо понимать, что

это ценности коллекционные и к ценности самого произведения как такового они не имеют существенного отношения.

Для того чтобы понять, чем ценно искусство, задумаемся над вопросом: за что мы платим деньги, приходя в художественную галерею или на выставку. Ответ очевиден: за возможность увидеть произведение искусства. Вспомнив наше определение искусства, можно переформулировать ответ так: мы платим за то, чтобы наш внутренний мир изменился. В этом и заключается ценность искусства. Оно помогает меняться мировоззрению, оно передает видение мира, ценности, отношение к различным явлениям от одного человека многим людям. В целом, искусство – необходимый механизм эволюции общества.

Сейчас принято недооценивать роль искусства в изменении мировоззрения. Обычно считается, что вначале меняется мир человека, и эти изменения влекут за собой изменения искусства. В истории существует немало примеров обратного. Один из очевидных примеров: перемены в искусстве в эпоху Возрождения, ставшие своего рода «культурной революцией», которые привели к коренной переоценке ценностей в Европе. Глядя на современную архитектуру, с удивлением обнаруживаешь, что подобное уже видел когда-то в детстве, на картинах художников-фантастов. Многие авторы писали о том, что катастрофы 11 сентября 2001 г. в Нью-Йорке могло бы не быть, если бы не созданное ранее множество кинофильмов, изображающих подобные события. Или можно привести примеры из не такого далекого советского времени, когда различные виды искусства сознательно использовались для навязывания коммунистического мировоззрения. Можно также вспомнить образы героев литературы соцреализма, на которых равнялись и старались быть похожими многие поколения советской молодежи.

Один из ярких примеров такого влияния – это тимуровское движение. Литературные образы писателя Аркадия Гайдара в книге «Тимур и его команда» (1940) определяли лицо общественного движения детей и подростков в СССР на протяжении десятилетий. Тимуровские отряды создавались повсеместно, в их деятельности соединялись общественная польза и романтическое отношение к жизни.

В современных условиях существует подобное неформальное движение, парадоксальное по масштабам и содержанию, получившее в 60–70 годы прошлого столетия название *толкиенизм*. Это феномен XX века, течение молодежи (и не только), порожденное литературным наследием английского профессора Дж.Р.Р. Толкиена, реальное воплощение фантазии легендарного писателя. Наиболее известные его произведения – «Властелин колец», «Хоббит» и «Сильмариллион», сюжеты которых были положены в основу ролевых игр. В этом движении многое связано с российскими экзистенциальными и мировоззренческими проблемами, с российским менталитетом.

Основываясь на интервью с рядом участников движения толкиенистов, мы можем зафиксировать некоторые его характерные черты. Начало

движения относится примерно к 1992 г. Особенностью времяпрепровождения толкиенистов стало соединение популярных в то время ролевых игр с художественным миром Дж. Толкиена. Местом сбора в Москве стал «Эгладор» (Нескучный сад) и Царицыно. На встречи в конце 1990-х гг. собиралось по несколько сот человек, одетых в экзотические одежды: «по-эльфийски» (красивые накидки разных цветов поверх доспехов, броши, хайратник и фенечки из бисера или мулине, колокольчики), «по-гномовски» (капюшоны, кожаные доспехи или балахоны с надписями «Монавар», «Скорпионс» и т.д.); «гоблины» и другое черное воинство были одеты в основном в кобухи и в козаки. Фенечки, колокольчики не снимались, и толкиенисты узнавали друг друга в любой обстановке. Один из лозунгов: «Тусоваться всегда, тусоваться везде, даже на суше, даже в воде».

Участники встреч имели экзотическое самодельное вооружение для ведения боев. Бои – основное занятие, они шли постоянно в течение вечера по всей территории, часто – стенка на стенку (бои на мечах). В ходе встреч дрались на деревянных мечах, сделанных из клюшек или из лыж. При встрече все общались и вели себя соответственно героям Дж. Толкиена, с которыми себя идентифицировали. Ставили пиво или сигареты на выигрыш в боях. Очень много курили. Наркотики, по всей видимости, принимать было не принято.

«Новых» приводит кто-нибудь из «ветеранов», он обычно и становится «родственником». Каждый, кто приходит, берет себе имя, заимствованное у Дж. Толкиена, сочиняет историю своей жизни. Девушки вначале обычно эльфийки. История увязана с историей «родственника», потом она может измениться, когда появятся «мать», «отец». Все объединены в семьи («мамы», «братья» и «сестры»), проводятся «свадьбы», где жрец, орудуя мечом, как крестом, произносит перед «новобрачными» ритуальную фразу: «Я венчаю вас во имя водки, пива и спиртного духа». На венчание надо пригласить всю «семью» и спросить согласие «родителей» на союз «влюбленных». Когда «жених» целует «невесту» – вслух ведется счет, и сколько насчитают, столько бутылок пива надо поставить собравшимся в случае «развода» (поэтому развод – невыгодное дело).

В последнее время толкиенисты с большим стажем («старики») уже не ходят на «Эгладор» («там гниль, новенькие»). Важными организационными формами движения стали «кабинетки» – ролевые игры, проводящиеся небольшим числом участников в квартире одного из них, а также выездные игры, которые проводятся по предварительно разработанному сценарию (обычно по мотивам одной из книг Дж. Толкиена), нередко в лесу, с ночевками в палатках. У игр есть рейтинг, на хорошие игры можно попасть только по личному приглашению. Каждый раз для участия в выездных играх шьются новые костюмы.

Проблема общения – одна из актуальных для молодежи, и ролевые игры оказываются важным средством технологической подготовки к более эффективному общению в молодежной среде. На этом фоне в ролевые игры все более активно внедряются мистические идеи, что связано с увлечением некоторой частью участников ролевых игр книгами Н. Перумова, М.

Семёновой, А. Сапковского и других российских пропагандистов оккультизма и неоязычества. Такие увлечения закрепляются сценариями некоторых игр. Например, в одной из них («Древняя Русь-97») от каждого участника требовалось принести жертву идолу языческого бога Перуна. В других играх прослеживались связи с сатанинскими ритуалами: «черная месса» на «животе обнаженной эльфийки» и т.д. В наших интервью с толкиенистами такого рода факты также получили отражение: «У нас было и течение диссидентов-перумистов (от фамилии «Перумов»). Произведения Перумова как бы подправляли Дж. Толкиена, у него была уже серьезная магия («Кольцо тьмы»). Диссидентство состояло в бесконечных спорах до хрипоты, кто лучше – Толкиен или Перумов».

В целом, мифологизация в рамках данного неформального объединения выстроена по конфигурации романтизированного и более яркого мира, чем тот, который окружает молодых россиян. Вполне серьезно участники толкиенистских встреч видят себя спасителями мира (в одной из наших записей буквально: «Дома маме я говорила: как ты не понимаешь, мы же совершаем подвиги, мы же спасаем мир!»).

В конечном счете, в толкиенистском движении сказалась ментальность россиян. На фоне дискредитации образов советской юношеской литературы, дававшей образцы для поведения молодому человеку в определенной нормативно-ценностной системе, в том числе в прямой форме ролевых игр, как это было в книгах А. Гайдара, мифологизации Дж. Толкиена оказались востребованными, поскольку воспроизводили близкую конструкцию: вполне завершённую и идейно освещённую конструкцию, легко воспроизводимую в ролевом поведении.

Итак, произведения культуры делают личные изменения мировоззрения изменениями общественными. Но, как мы уже говорили, приживаются и влияют на развитие духовного мира человека не все произведения, а только те, которые по каким-либо причинам оказываются полезны обществу, востребованы им. Поскольку от общественного признания художника зависит его благополучие, у автора может возникнуть желание создавать произведение заведомо востребуемое. В этом автора поддерживает издатель, который не выпустит книгу, не зная наверняка, что на нее будет спрос. В результате возникают произведения, которые максимально возможным образом соответствуют ожиданиям зрителя/читателя. Такие произведения и составляют *массовую культуру*.

Понятно, что массовая культура не изменяет мировоззрение общества. Зачем же она нужна? Массовая культура закрепляет существующее мировоззрение, делает его стабильным, что немаловажно в современном обществе, стремящемся меняться с невообразимой быстротой.

Мы видим, что высокое искусство и массовая культура служат разным целям. Настоящее искусство развивает мировоззрение, меняет его. Массовая культура закрепляет сложившееся мировоззрение, пытается ста-

билизировать его. В некотором смысле, массовая культура заменяет такое редко употребляемое сейчас понятие, как «канон», которое было весьма распространенным в прошлом.

Высокое искусство и массовая культура выполняют разные, практически противоположные задачи, но и то и другое необходимы для нормального функционирования общества. Без них общество либо остановилось бы в развитии, либо рассыпалось бы на массу мелких социумов, с трудом понимающих и принимающих ценности друг друга. В последние десятилетия в мире появилось много новых видов и жанров искусства, которые успешно пополняют копилку массовой культуры. Среди них огромную нишу занимают многочисленные компьютерные игры, интерактивное кино и пр.

Как влияют компьютерные игры на сознание молодых людей? На этот счет сегодня имеется множество точек зрения. Одни аналитики думают, что такие игры порождают жестокость. Другие, наоборот, считают, что признанные сообществом компьютерные игры в качестве шедевров цифрового искусства способствуют просвещению молодых людей. Третьи полагают, что в играх хватает энтузиастов, которых интересует не столько игровая составляющая, сколько возможность поделиться с внешним миром своим душевным состоянием, отображенным в игровом формате.

Но можно с полной уверенностью утверждать, что основная цель создания компьютерных игр – это извлечение прибыли путем их распространения среди потребителей. Поэтому активная эксплуатация рынка и желания людей развлекаться при создании многочисленной продукции массовой культуры выступают определяющими факторами их производства.

Подводя итог, можно утверждать, что создатели произведений искусства воздействуют на развитие духовного мира человека. Но понять, уловить механизм этого влияния весьма непросто, поскольку оценка и восприятие художественного произведения всегда индивидуальны.

#### Литература

1. Уайльд, О. Портрет Дориана Грея / О. Уайльд. – М.: Азбука, 2010. – С. 8.
2. Сартр, Ж.П. Слова / Ж.-П. Сартр. – М.: АСТ, Фолио. – С. 252.
3. Достоевский, Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский // Полн. собр., соч.: в 30 томах. – Л.: Наука, 1972-1990. – Т 8. – С. 317.

**Метафизика монументального искусства.  
Ценностно-ориентированный подход**

*Статья посвящена систематизации подходов к изучению метафизической составляющей монументального искусства в контексте требований, предъявляемых духовной культурой современного общества. Анализируются особенности ценностно-ориентированного исследовательского подхода. Формируются представления об актуальности исследования метафизики искусства для развития современного монументального изобразительного искусства.*

Ключевые слова: метафизика искусства, монументальное искусство, современное изобразительное искусство.

**Vladislav M. Avdeev**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

Russian Christian academy for humanities

**Metaphysics of monumental art. Value-oriented approach**

*The article is devoted to the systematization of approaches to the study of the metaphysical component of monumental art in the context of the requirements imposed by the spiritual culture of modern society. The features of the value-oriented research approach are analyzed. Ideas about the relevance of the study of metaphysics of art for the development of modern monumental fine art are formed.*

Keywords: metaphysics of art, monumental art, modern fine art.

Существование метафизической составляющей искусства очевидно для любого творца или истинного знатока искусства, но для широкой публики оно явно нуждается в уточнении. В первую очередь, уточним само понятие «метафизика», предложенное Андроником Родосским (I в. до н.э.) для систематизации произведений Аристотеля. Так была названа группа трактатов о «бытии самом по себе», о «первых родах сущего», которые должны были следовать после физики. И само происхождение слова «метафизика» означает то, что после физики, нечто, не поддающееся изучению через осмысление эмпирических зависимостей и экспериментальных эффектов. Таким образом, метафизика – это понятие характерное для всей последующей философии, ставящей вопросы о первоначале, о всеобщем, о бытии в целом и т.д.

Дух, душа и тело – три единых элемента всего сущего. «Добролюбие» говорит нам о том, что «...три состояния жизни признает разум: плотское, душевное и духовное» [6, с. 111]. И если с «плотским» состоянием жизни, в части изучения искусства, более-менее успешно справляется практическое искусствоведение, категории «душевного» им тоже отчасти рассматриваются через описание художественного образа, как отражения душевного состояния автора, переданного произведением искусства настроения, то в части «духовного» в практике искусствоведения наблюдается явный недостаток исследовательского инструментария.

Особенно это заметно в работах, изданных в советское время и посвященных древнерусскому искусству. В них зачастую целенаправленно заменяются синонимами основные понятия, имеющие одухотворяющее содержание: «Образ» на «изображение», «Лик» на «лицо», «Бог» на «божественное» и т.д. Очевидно, что в период господствовавшего государственного атеизма подобный подход был единственно возможным, однако он во многом заложил основы и современного искусствоведения, объективно лишённого категориального аппарата с помощью которого было бы возможно изучать искусство во всей его полноте, о которой писали многие мыслители прежних веков.

«Все три сферы бытия в человеке должны быть связаны между собой «неслиянно, нераздельно». Степень (мера) присутствия каждого «слоя» неопределима рационально. Но когда они есть и существуют в гармонии между собой, мы можем говорить о божественности (как наивысшем состоянии) искусства» [5, с. 108].

Соответственно, выделяя «духовное», в самостоятельную и необходимую исследовательскую категорию метафизики искусства, мы дополняем этим общий исследовательский потенциал наук об искусстве и культуре человечества, ставя вопрос о необходимости изучения в искусстве категорий, выходящих за пределы процессов, познаваемых эмпирическим или экспериментальным путем.

Как уже говорилось, в рамках практического искусствоведения категории метафизики по преимуществу не рассматривались. Другое дело – философская мысль, где со времен Сократа, выделившего в философии экзотерический и эзотерический подходы, в течение всей истории философии метафизика изучалась со всех возможных сторон, и для нас важно, что метафизика рассматривается как категория, смыслово сравнимая со много более привычными современному человеку «бытием» и «сознанием».

В работах немецких классиков: Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Фейербаха – и их последователей: Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше и других, вплоть до Хайдеггера – метафизика как категория рассмотрена более, чем подробно. Значительный вклад в изучение метафизики внесли и русские религиозные философы конца XIX – начала XX вв.: В.С. Соловьёв, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Н. Трубецкой, И.А. Ильин, А.Ф. Лосев и



др. Благодаря им, в частности, тогда появилось понятие теургии искусства – расширение замкнутого художественного творчества до сферы причастности божественному Творению. В рамках появившейся в XX в. науки о культуре вопросы метафизики поднимались в работах наших соотечественников С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, В.В. Библихина, К.А. Сергеева, В.В. Бычкова.

Существенного внимания заслуживает культурологическая концепция метафизики культуры Д.К. Богатырёва, построенная на исследовании антропологических и культуро-философских идей русских религиозных философов. Важен исследовательский опыт В.А. Щученко, нацеленный на изучение метаисторического и конкретно-исторического подходов к культурологии и актуализирующий концепцию христианского Логоса как одного из истоков миростроения русской культуры. Вообще путь исследования метафизики искусства методами культурологии представляется наиболее предпочтительным, поскольку эта наука не связана жесткими рамками искусствоведческой практики и позволяет свободно оперировать понятиями духовных ценностей и духовных потребностей человечества как наиболее значимых и безусловно необходимых.

Обращение к ценностно-ориентированному подходу в изучении метафизики искусства обусловлено тем, что он является хорошим примером комплексной системы, в рамках которой возможно решение наиболее актуальных проблем современного российского искусства. Среди них особенно важным является опрос о востребованности обществом произведений монументального изобразительного искусства, учитывая его высокий потенциал воздействия на зрителя. В основе ценностно-ориентированного подхода лежит понятие ценностных ориентаций – «ценностное отношение к объективным ценностям общества, выражающееся в их осознании и переживании как потребностей, которые мотивируют настоящее поведение и программируют будущее» [7, с. 49].

С целью сопоставить предлагаемые современными художниками подходы объективным задачам развития российского общества мы обратились к изучению основ метафизической составляющей современного храмового монументального искусства, в котором с каждым годом растет объем выполняемых росписей. Однако популярность этого направления в профессиональной среде зачастую опережает развитость методологии для оценки эффективности выполнения изобразительных решений.

Исследование метафизики монументального искусства через изучение духовных основ храмового христианского искусства обладает рядом преимуществ. В метафизическом смысле храм – это сакральное пространство, где человек обретает воссоединение с Создателем и тем самым находит свое истинное место в обоих мирах. В храме не существует очевидной границы между этими мирами: они переходят друг в друга, превращаются друг в друга по мере готовности человека к их восприятию.

В буквальном, физическом, смысле человек создает храмовое пространство, используя искусство и опираясь на его метафизические смыслы, а уже в метафизическом плане искусство воздействует на человека, создает каноны его отношения к окружающему миру. Поэтому изучение метафизики храмового искусства – это и созидающая история человека, и попытка в изучении изменений ментальных представлений об идеальном, последовательной трансформации архитектурных и художественных образов, удовлетворения духовных потребностей человека и формирования его духовных ценностей, получить данные о динамике цивилизационных процессов, о формах одухотворения человека и в итоге сделать выводы о роли метафизики искусства в культуре.

Пытаясь определить критерии для оценки степени метафизической наполненности произведений современного изобразительного (монументального в частности) искусства, обратимся к предложенной В.В. Бычковым [4, с. 143] концепции: «Искусство как концентрированное выражение эстетического опыта в художественно значимой, чувственно воспринимаемой форме в идеале является событием возведения подготовленного реципиента к гармонии с Универсумом. В процессе становления этого события реципиент приобщается к новой ценности, приобретает новое знание, подпитывается новой духовной энергией, возводится на иные, необыденные уровни бытия. Свидетельством реализации события искусства является эстетическое наслаждение, испытываемое реципиентом. Это понимание метафизического смысла искусства актуально для любого подлинного искусства, однако современные авангардно-модернистские арт-практики в большинстве своем отказываются от него, и поэтому отнесение их к сфере искусства является проблематичным».

Опираясь на эту концепцию [4, с. 146], выделим необходимые составляющие события («со-бытия») искусства:

1. Высокохудожественное произведение искусства.
2. Эстетически подготовленный зритель (зрители).
3. Установка на эстетическое восприятие произведения искусства.
4. Условия, способствующие реализации восприятия.

В случае рассмотрения произведений современного храмового монументального искусства эти четыре общих пункта потребуют некоторых дополнений.

Высокохудожественное произведение – в случае храмового искусства под этим понятием следует иметь в виду не только качество рисунка и живописной техники – то есть визуальную гармонию, но и соответствие их Канону, принятому Церковью для подобных произведений. Требования Канона сами по себе метафизичны и во многом, основываясь на решениях Соборов и других церковных уложениях в практику художественной жизни, распространяют, скорее, представления о верном на уровне ощущений, сообщают, что позволительно, а что нет.

Подготовленный зритель – это зритель, принимающий полноту положений Веры, изложенных в ее Символе, верующий, готовый воспринимать предложенное произведение искусства как священное изображение.

Размещение священных изображений в определенных местах храма, предусмотренных опирающейся на традицию и каноны программой иконографической росписи и схематикой рядности иконостаса, как и размещение икон в особом «красном» углу жилища, формирует у зрителя установку на не случайность, не обыденность таких изображений, делает их символами иного, божественного мира и порядка.

Реализации восприятия произведения храмового искусства, в частности – монументального, должны способствовать готовности зрителя к индивидуальному молитвенному сосредоточению, участию в литургии, в таинствах Церкви, соблюдение особого порядка поведения в храме.

В случае выполнения перечисленных условий за «со-бытием» искусства последует и событие религии – осуществление метафизической связи с явлениями, выходящими за пределы физического бытия и субъективно переживаемого сознания.

Используя определения основных понятий ценностно-ориентированного подхода, предложенные В.А. Беликовым [3], применительно к метафизике храмового монументального искусства, можно вывести следующее:

1. Понятия ценности произведений монументального искусства и ценностных ориентаций в этой области определяются по отношению к тому, насколько эти произведения способствуют осуществлению событийности религиозного искусства, проявляемой в деятельности.

2. Ценность представляет собой отношение к произведениям монументального искусства, к деятельности по их созданию и ее результатам с позиций соответствия церковным канонам и традициям, визуальнo-эстетическим требованиям, метафизической наполненности; с позиции – способствует эта деятельность и ее результаты удовлетворению потребностей верующих или нет.

3. Ценностные ориентации – это способности художника как личности выбрать в качестве ориентира в соответствующий момент своей деятельности ту или иную ценность, проявить способность ориентироваться в ценностях, а также способность осознать, воспринять и воспроизвести в произведениях монументального искусства собственные не только предметно-материальные, но и духовно-нравственные ценности.

4. Ценностно-ориентированный подход к созданию произведений храмового монументального искусства есть способ организации, способ выполнения деятельности, получения и использования ее результатов с позиций традиционно принятых в религиозном искусстве ценностей.

Рассмотрим ряд произведений современного храмового монументального искусства с применением предложенных выше положений. Здесь и далее будут рассмотрены фрагменты росписи храма преподобного Силу-

ана Афонского в поселке Новая Ляда Тамбовской области. Они подробно рассмотрены в соответствующей литературе [1, 2], сейчас же остановимся лишь на некоторых моментах, спорных с точки зрения метафизики, и предпримем попытку эту спорность обосновать.

1. Северная абсида храма, сцена обращения за благословением отрока Симеона к святому праведному Иоанну Кронштадтскому. Последний изображен с поднятой в благословляющем жесте рукой, в полном священническом облачении, с соответствующей атрибутикой (в подризнике, фелони, епитрахили при палице и поручах), но без наперстного креста. При том, что по сану Праведному Иоанну Кронштадскому был положен прямой протоиерейский крест. Исключение столь важного атрибута, на наш взгляд, снижает содержательность представленного художником образа и не способствует в полной мере соблюдению требований ценностно-ориентированного подхода. Налицо, скорее, приглашение к дискуссии, к выявлению обоснованности реализованного изобразительного решения, авторского взгляда на образ, к которым при реализации конкретных росписей, с учетом изложенных выше требований, следует подходить с большой осторожностью.

2. Конха северной абсиды, Рождество Христово. Обращает на себя внимание полное отсутствие в этой композиции какой-либо растительности. Традиция и Канон отобрали для этого сюжета определенный набор элементов, сохраненный во множестве древних памятников искусства, но современный художник проводит свою селекцию, обоснованность которой вызывает сомнение. Исключение растительных элементов, помимо впечатления чисто эстетической недоработанности, нехватки привычных цветочных пятен, оставляет впечатление и символической недосказанности, поскольку растения в этом сюжете могут восприниматься как вечные символы нарождающейся жизни, и их исключение не может не сказаться на духовной составляющей этой композиции.

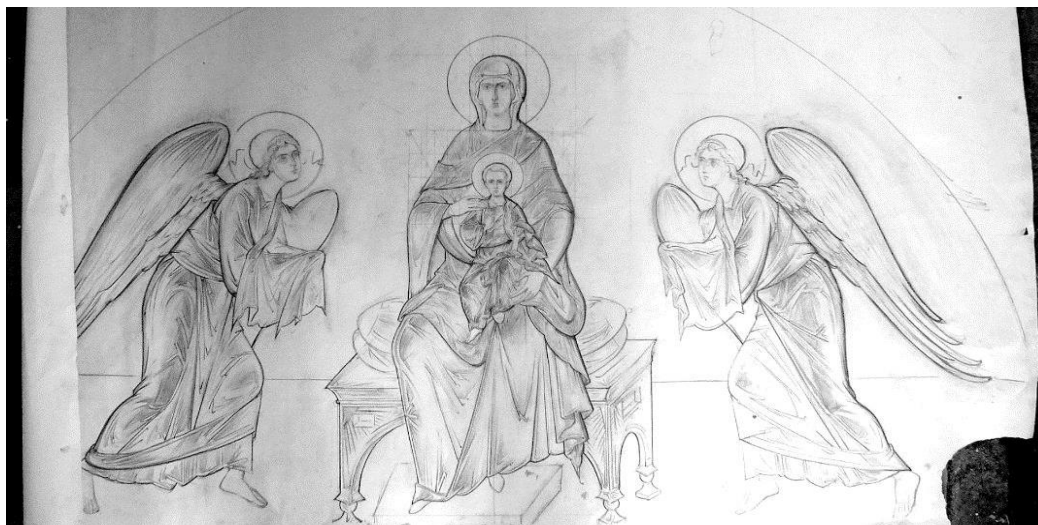
3. Конха алтарной абсиды, Богородица на престоле в иконографии Всецарица с предстоящими ангелами (ил. 1). Здесь под вопросом сопоставление масштабов фигур Богородицы и ангелов. Последние, находясь в согбенном состоянии, еще как-то соотносятся по размеру с фигурой сидящей Богородицы, но при возможном распрямлении этих фигур, происходящем естественно-необходимо в сознании внимательного зрителя, становится очевидно, что они своей массой существенно превосходят Богородицу с Христом на коленях. Налицо нарушение принципа разномасштабности фигур, применяемого для выделения центральных персонажей композиций в религиозном изобразительном искусстве со времен Древнего Востока и оттуда перекочевавшего в церковное искусство современности. Интересно, что первоначальный эскиз (ил. 2) этой явной изобразительной ошибки не содержал.

Представленные примеры наглядно демонстрируют, как некая странность, дискуссионность принятых художниками изобразительных решений, напрямую влияющая на духовную содержательность произведе-

ний, может быть описана в терминах вполне объяснимых и материальных, демонстрирующих очевидное нарушение баланса необходимых «неслиянности» и «нераздельности» всех трех компонент божественного в искусстве, о чем говорилось выше.



Ил. 1. Конха алтарной апсиды храма преподобного Силуана Афонского в поселке Новая Ляда Тамбовской области



Ил. 2. Эскиз конхи алтарной апсиды храма преподобного Силуана Афонского в поселке Новая Ляда Тамбовской области

Завершая краткий обзор примеров применения ценностно-ориентированного подхода к изучению метафизики монументального искусства, отметим, что он, безусловно, пока не может претендовать на полную практическую разработанность, хотя бы в силу специфики такого сложного предмета исследования, как метафизика, но позволяет отчасти преодолеть традиционные проблемы вербализации оценок произведений современного изобразительного искусства.

## Литература

1. *Авдеев, В. М.* Церковное строительство в Тамбовской области: история и современность / В. М. Авдеев // Научные труды СПбГАИЖСА. Вып. 39: Вопросы теории культуры. – СПб.: СПбГАИЖСА, 2016. – С. 305-319.
2. *Авдеев, В. М.* Храм преподобного Силуана Афонского в поселке Новая Ляда. Тамбовская епархия / В. М. Авдеев. – СПб.: КОСТА, 2016. – 256 с.
3. *Беликов, В. А.* Образование. Деятельность. Личность: монография / В. А. Беликов. – М.: Академия Естествознания, 2010. – 179 с.
4. *Бычков, В. В.* Метафизический смысл искусства / В. В. Бычков // Вестник славянских культур. – 2017. – Т. 44. – С. 143-158.
5. *Дверницкий, Б. Г.* Шестоднев о человеке: опыт философской антропологии / Б. Г. Дверницкий. – СПб.: Русское Философское общество, 2008. – 183 с.
6. *Добротолюбие.* Т. 5. – М.: Афонский Русский Пантелеймонов монастырь, 1900.
7. *Кирьякова, А. В.* Теория ориентации личности в мире ценностей / А. В. Кирьякова. – Оренбург: [б. и.], 1996. – 188 с.

УДК 75.052:726.52:246:281.93(=161.1)

**А. Ю. Агафонова**

Москва, Россия,

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

**Е. Е. Матько**

Москва, Россия,

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

**Метафизика возможного и невозможного на примере комплексного решения архитектурно-художественного ансамбля часовни Рождества Богородицы (эмаль, роспись)**

*В статье рассматривается оригинальный опыт работы московских художников Е. Матько и А. Агафоновой над созданием и воплощением современной росписи и декоративных эмальерных вставок в архитектурном пространстве православной часовни. Уникальность проекта и его воплощения заключается во включении в живописную систему росписи «невозможных фигур». Художнику Е.Е. Матько впервые удалось в православном архитектурном объекте органично соединить канонические сюжеты и мотивы «Impossible-art».*

Ключевые слова: эмальерное искусство, эмали, опаки, невозможное искусство, фреска.

**Anastasia Yu. Agafonova**

Moscow, Russia

Moscow state art-industrial academy of S. G. Stroganov

**Evgeny E. Matko**

Moscow, Russia

Moscow state art-industrial academy of S. G. Stroganov

**Metaphysics of possible and impossible on the example of a complex solution of the architectural and artistic ensemble of the chapel Nativity of the Virgin (enamel, painting)**

*The article explains the original experience of Moscow artists Yevgeny Matko and Anastasia Agafonova in creation and implementation of the modern paintings and decorative enamel paintings in the architectural space of the chapel. The uniqueness of the project and its implementation consist in inclusion of "impossible figures" in the painting system. Artist Matko E. E. managed in the Orthodox architectural object to organically combine the canonical subjects and motifs of "impossible-art" for the first time.*

Keywords: enamel art, enamels, opaques, Impossible-art, fresco.

Под метафизикой я понимаю мнимое знание, которое выходит за пределы возможного опыта, т.е. за пределы природы или данного явления предметов, выходит для того, чтобы дать то или другое объяснение относительно того, чем обуславливается этот мир или эта природа в том или другом смысле; или, говоря просто, объяснение того, что прячется за природой и дает ей возможность жизни и существования.

*А. Шопенгауэр*

Известно, что одной из задач архитектурно-художественного ансамбля православного храма является создание целостного символического образа для познания высших начал сущего и Бога как сверхчувственной субстанции.

Для достижения передачи возвышенного образа в храмовой архитектуре используется язык разнообразных пластических и пространственных искусств и технологий. Традиционно в художественном решении православного храма применяется роспись (фреска), иконопись, реже мозаика, известны случаи включения в пространственную организацию храма эмалевых изображений. Художественная эмаль (опак) является одним из наиболее перспективных материалов для работы в храмовой архитектуре. Красота и выразительность, драгоценность эмали, ее износостойкость, соизмеримые со стойкостью мозаики, обладают рядом преимуществ по меньшей себестоимости и скорости исполнения.

Одним из первых к православным сюжетам в эмальерном творчестве обратился известный художник, академик Николай Вдовкин. За последние двадцать пять лет им были созданы уникальные эмалевые работы для Ольгинского храма в городе Железноводске, Покровского собора в городе Минеральные воды, Храма Георгия Победоносца в комплексе «Рокада» Минераловодского района, храма Преображение Господня города Бежецк Тверской области. Его профессиональное мастерство и огромный опыт послужили примером для многих современных эмальеров, работающих в православной тематике.

Продолжил традиции создания эмалевых произведений для архитектурного пространства храма председатель секции ДИ ТСХР, почетный академик РАХ Матько Е.Е.

Весной 2013 г. Евгению Матько поступило предложение от коллеги, председателя Черновицкого Союза художников И.Н. Салевича создать и осуществить проект росписи часовни Рождества Богородицы. Часовня была построена по проекту Т. Скрипы в Старожиновском районе в 25 км от г. Черновцы<sup>1</sup>. Сооружение представляет собой пятиглавую часовню из красного кирпича. Своими размерами и пропорциями она сопоставима с церковью Покрова на Нерли, храмом иконы Казанской Богородицы в Рыбинске и др. памятниками православного зодчества. Место для здания часовни

---

<sup>1</sup>Часовню воздвигли по желанию матери семьи Титуса Скрипы, она должна была не только стать реликвией этого рода, но и достоянием села Иживцы.



выбрано очень удачно: в центре живописного поселка, на берегу небольшой речки храм привлекает внимание блеском золотых анодированных куполов, поднятых на высоту 10–16 м [1, 2].

Летом того же года роспись для часовни была спроектирована, эскизы были одобрены заказчиком и получено благословение настоятеля прихода. Предстояло расписать более 120 м<sup>2</sup> в интерьере, который включал в себя поверхность стен, барабана, купола и плафона. В основу цветового строя интерьера было положено сочетание розового, синего (богородичного), охристо-золотистого, бирюзового, кораллового – цветов, характерных для буковинской школы монументальной храмовой росписи. Сюжеты: Рождество Богородицы, Рождество Христа, Крещение Христа и фигура первого христианского императора Святого Константина были предложены отцом Константином и заказчиком. Восьмигранная планировка архитектуры часовни послужила основой к созданию оригинального художественного произведения. В результате работы над эскизами Евгений Матько пришел к нестандартному решению. Художник разработал единую композиционную структуру с применением изобразительных мотивов имп-арта, которые зрительно связывали канонические сюжеты в единую сюжетно-тематическую и пространственную систему. Опыт включения невозможных фигур в композицию храмовой росписи не был первым для художника. Ранее, в 2011 г., в Покровском храме в Воронежской области в композициях с евангелистами были применены мотивы импоссибилизма с обратной перспективой.

В конце июля начались художественные работы на объекте. Руководил и выполнял самые сложные и ответственные участки стенописи Матько, к выполнению проекта на разных этапах подключились председатель черновицкого союза художников И. Салевич, доцент академии им. С.Г. Строганова А. Агафонова и выпускники Киевской академии художеств, которые помогали расписывать архитектурные фоны, орнаменты, детали архитектуры и фрагменты облачений фигур. Роспись необходимо было выполнить – к 20 сентября, к празднованию Рождества Богородицы.

Канонические сюжеты традиционно занимают центральные места в пространстве поверхности стен часовни. Фигуры Богоматери, Иисуса Христа, Святого Константина, Иоанна Крестителя, Евангелистов, Ангелов и других библейских персонажей выполнены чуть меньше полного роста. Такой художественный прием позволил приблизить масштаб к человеку, усилил выразительность композиции и возвел ее в чин храмовой росписи крупного архитектурного ансамбля. Центральное место в росписи занимает христианский сюжет Рождества Богородицы (ил. 1).

Колористической особенностью этой композиции является преобладание приглушённых розовых и глубоких синих тонов, хорошо прослеживающийся вертикальный ритм, подчеркнутый фигурами и архитектурными деталями. Справа от центральной композиции расположена сцена Рождества Христова, её отличает большая динамичность и контрастность, полу-

ченая в результате диагонального расположения изображения фигуры Богородицы, насыщенных цветовых сочетаний охристо-золотого, тёмно-бардового, кораллового в одежде Богородицы и на фоне условного вифлеемского пейзажа (ил. 2). На противоположной стене расположена роспись с изображением сцены Крещения Христа. Этот сюжет выполнен в красивой бирюзово-охристой цветовой гамме, ниспадающие потоки воды, создающие вертикальный ритм, подчёркивают пластику изображения фигуры Христа и Иоанна Крестителя. Над входной дверью в часовню изображена фигура Константина, выполненная в коричнево-красной цветовой гамме на глубоком синем фоне, величественная фигура Святого Константина предстаёт в окружении ангелов. Все многофигурные композиции выполнены согласно канонам. С особым вниманием проработаны лики, складки одежды, крылья ангелов, здесь нет незначительных деталей. Профессиональный подход придает фрескам особую одухотворённость. Благодаря насыщенному колориту, выразительной технике многослойного письма роспись получила яркий, запоминающийся характер, наполнила архитектуру не только необходимым библейским содержанием, но и создала атмосферу праздничного ликования.



Ил.1. Роспись «Рождество Богородицы»



Ил.2. Фрагмент «Рождество Христово»

Евгению Матюко удалось реализовать оригинальные авторские художественные приемы. Совершенно новым явлением в художественном решении храмовой стенописи стало включение в композицию росписи импрессионистических мотивов невозможных фигур. Художник ввел в роспись интерьера часовни невозможные треугольники и пирамиды О. Реутесварда, В. Алексеева, С. Коненко и колонны А. Шумова. Невозможные фигуры были

творчески переосмыслены и стали частью архитектурного фона (ил. 3). Они являются и связующими элементами фигуративных композиций стен, купольного пространства, осуществляют структурную связь с архитектурой часовни, придав росписи необходимую динамику и выразительность. С одной стороны, художественный прием соединения изобразительного и абстрактного, традиционного и авангардного позволил зрительно расширить восприятие пространства часовни, создав иллюзию глубины и пульсации фонов, добавил измененную реальность, с другой – позволили сосредоточить внимание верующих на восприятии библейских сюжетов.

Для экстерьера часовни были спроектированы и изготовлены в материале эмалевые панно с изображениями Прк. Илии, Св. Георгия, Архангела Михаила размером 320 × 140 см. Надвратная часть была оформлена эмалевыми вставками с изображениями Спаса Нерукотворного, выполненного Н. Вдовкиным, и сюжетом Рождества Богородицы (ил. 4).



Ил. 3. Невозможные фигуры в архитектурном фоне росписей (фрагмент)



Ил. 4. Надвратная часть часовни. Эмалевые вставки

Введение в композиционную структуру эмалевых панно и вставок позволило подчеркнуть стройные пропорции часовни, и придать яркий, индивидуальный, запоминающийся облик часовни в честь Престольного праздника Рождества Богородицы.

Уникальность этого проекта состоит в том, что в нем был продемонстрирован качественный переход от традиционных художественных приемов к дальнейшему развитию храмовой росписи и эмали. Органично вошедшие в пластику библейских сюжетов невозможные фигуры по-иному интерпретировали ирреальный божественный смысл религиозной доктрины. Неслучайно настоятель отец Константин высказал мнение о художественном решении часовни как о происшедшем чуде. Таким образом, при-

мер росписи часовни Рождества Богородицы позволяет искусствоведам рассматривать этот опыт как новый уровень восприятия канонических образов в контексте современного искусства.

#### Литература

1. *Агафонова, А. Ю.* Пространство невозможных фигур в росписи часовни / А. Ю. Агафонова // IMPART-2014: невозможные объекты и оптические иллюзии в современном искусстве и дизайне. – М., 2014.

2. *Матько, Е. Е.* Новые технологии в эмальерном искусстве. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда / Е. Е. Матько, А. Ю. Агафонова // Вестник МГХПА. – 2018. – № 2, часть 2. – С. 29–33.

УДК 73.027:172.15(=511.1)(=512.1)

**М. В. Кирчанов**

Воронеж, Россия

Воронежский государственный университет

**Монументальное искусство как изобретенная традиция национализма  
(визуализация национальных идентичностей в тюркских  
и финно-угорских республиках)**

*В статье анализируется монументальное искусство, включая скульптурные композиции в столицах и регионах национальных республик Российской Федерации, как часть националистического дискурса. Предполагая, что монументальная скульптура функционирует как изобретенная политическая традиция, автор раскрывает различные социальные и культурные роли и функции памятников монументального искусства в национальных республиках России, показывает роль монументального искусства в исторической памяти, в «войнах идентичностей».*

Ключевые слова: национализм, идентичность, монументальное искусство, памятники, историческая память.

**Maksym V. Kyrchanov**

Voronezh, Russia

Voronezh state university

**Monumental art as an invented tradition of nationalism  
(visualization of national identities in Turkic and Finno-Ugric republics)**

*The author analyzes monumental art, including sculptural compositions in the capitals and regions of the national republics of the modern Russian Federation, as part of a nationalist discourse. It is supposed that the monumental sculpture function as a political invented tradition. The author analyzes various social and cultural roles and functions of monumental art in the national republics of Russia. The role of monumental art in historical memory is touched upon. The role of monuments in “identity wars” is also analyzed.*

Keywords: nationalism, identity, monumental art, monuments, historical memory.

**Формулировка проблемы.** В современной российской и зарубежной историографии утверждения о ведущей или значительной роли национализма в формировании как национальных идентичностей, так и национальных культур народов мира стали общим местом. Классики и отцы-основатели современных междисциплинарных Nationalism Studies в своих текстах неоднократно указывали на роль националистов в формировании современных национальных культур и на ответственность интеллектуалов и представителей искусства в развитии националистического дискурса или даже националистической пропаганды в их странах. Диапазон отношений и взаимосвязей

между интеллектуалами, художниками, писателями, скульпторами, композиторами и национализмом чрезвычайно разнообразен, варьируясь от аполитического отношения к действительности и отрицания национализма до активной поддержки основных идей и положений националистического канона.

История XIX в. как история национальных движений неравноправных этнических и языковых групп обеспечивает историков многочисленными примерами включенности и вовлеченности интеллектуалов в политическую борьбу и идеологические дебаты с представителями инокультурных доминирующих групп. История XX в. не стала исключением из универсальной логики развития национализма, когда некоторые интеллектуалы открыто и активно поддерживали националистический дискурс в версии, предлагаемой недемократическими, авторитарными или тоталитарными, политическими режимами. Современная история Российской Федерации также обеспечивает исследователя национализма многочисленными примерами актуализации и визуализации националистического дискурса в культуре, в том числе – и в монументальном искусстве в целом, и в скульптуре – в частности.

**Цель и задачи статьи.** Целью данной статьи является анализ проявления национализма как политической идеологии в монументальном искусстве национальных республик Российской Федерации на примере скульптурных композиций, которые активно используются региональными националистами для актуализации и визуализации национальной идентичности и присутствия той или иной этнической группы на конкретной территории. Поэтому в качестве задач статьи следует упомянуть 1) анализ националистического вклада в монументальное искусство национальных республик современной РФ; 2) попытки политически и идеологически мотивированных интеллектуалов национализировать монументальное искусство, интегрировав его в дискурс националистической идеологии и канон политического воображения; 3) предложить типологию националистических форм монументального искусства в современной Российской Федерации.

**Историография.** Если проблемы политической, культурной, интеллектуальной истории и археологии идей национализма относительно подробно описаны в современной историографии, то вопросы соотношения националистических активностей и монументального пребывают в тени других сюжетов. Анализируя роль националистов в развитии монументального искусства, следует принимать во внимание то, что в современной международной и в значительной степени междисциплинарной историографии национализма можно выделить течение, сфокусированное на штудиях взаимозависимости между националистическим воображением и культурой, в том числе – монументальным искусством, включая скульптуру, архитектуру и живопись. Проблемы взаимозависимости скульптуры и национализма в российской историографии, к сожалению, изучаются в несравнимо меньшей степени, чем в западной академической литературе, что, как полагает автор, придает дополнительную актуальность проблематике данной статьи.

**Методология.** Методологически статья основана на конструктивистском подходе к изучению национализма, в рамках теорий «воображаемых сообществ» [6] и «изобретения традиций» [10] в первой половине 1980-х гг. Историография национализма чрезвычайно обширна, а часть текстов, к ней относящихся, сфокусирована на проблемах связей национализма и монументального искусства как части культуры [7; 9; 11]. Полагаем, что монументальное искусство в целом и скульптура в частности стали модерновыми и относительно современными культурными и интеллектуальными конструктами, изобретенными политическими традициями, предложенными в России после распада СССР и предназначенными для визуализации и актуализации этничности и идентичности региональных наций, ставших политическими нациями с претензиями на статус нации-государства, в пространствах современной РФ.

**Монументальное искусство в национальных республиках: предварительные ориентации.** Анализируя монументальное искусство в национальных республиках современной Российской Федерации, необходимы несколько вводных замечаний. Во-первых, монументальные скульптурные композиции в национальных республиках чрезвычайно разнообразны и гетерогенны. Во-вторых, хронологически они принадлежат как к советской, так и постсоветской традиции монументального искусства. В-третьих, монументальное искусство актуализирует различные идентичности, несмотря на формально общие или в значительной степени сходные принципы создания скульптурных памятников.

**Монументальное искусство как форма визуализации идентичности.** Гетерогенность монументального искусства в республиках РФ. Выше автор констатировал, что памятники монументального искусства не только подвержены политически и идеологически мотивированному использованию (что, впрочем, неоднократно отмечалось в историографии [8]), но также чрезвычайно гетерогенны, что делает возможным разработку их типологии и классификации. Анализируя памятники монументального искусства в республиках Российской Федерации, которые в большей или меньшей степени связаны с актуализацией национальных и этнических идентичностей наций современной России, можно использовать несколько подходов к типологии.

С формальной точки зрения, памятники могут быть разделены на светские и религиозные, которые, в свою очередь, актуализируют различные версии национально идентичности как модернового политического и гражданского проекта или как элемента традиционного культурного наследия. Светские памятники визуализируют ценности политической идентичности этнических групп, которые, с формальной точки зрения, могут быть определены как государствообразующие в национальных республиках.

Национальное монументальное искусство в этом контексте призвано стимулировать проявления исторической памяти и идентичности, визуализируя образы ее создателей (памятники Салавату Юлаеву, Загиру Исмагилову и Мифтахетдину Акмулле в Уфе, памятник Шигабутдину Марджани и Габдул-

ле Тукаю в Казани, памятники В. Чапаеву, М. Сеспелю, И. Яковлеву, К. Иванову, В. Николаеву в Шубашкаре, памятники Трокаю Борисову и Кузебаю Герду в Ижевске) и изобретая их как отцов-основателей нации. Эти памятники монументального искусства в ряде случаев могут быть определены как «мемориальная архитектура» [2] в силу того, что апеллируют к исторической и политической памяти нации. Кроме этого, актуализируются и определенные элементы нерусских этничностей (памятник букве «Ӧ» в Сыктывкаре, Республика Коми). Поэтому некоторые представители национальных интеллектуальных сообществ указывают на непосредственную связь национализма и монументального искусства. В частности, Хамза Шарипов подчеркивает: «я татарин – и этим я интересен. Зачем нужен второй Репин или Шишкин? Тот, кто копирует творчество другого, никогда не станем лучшим. Нужно быть самим собой, нужно быть Хамзой. Мне нравится, что я татарин. Был бы я евреем – мне бы нравилось, что я еврей. Я должен показывать мир глазами татарина, именно в этом мое предназначение. Тем самым, если повезет, я внесу вклад в мировое изобразительное искусство от имени татарского народа... для меня национализм – это явление положительное» [5].

Ряд авторов, комментируя роль национализма, выделяет 3 типа идентичности, которые проявляются в культуре: «идентичность, связанная с архаическим прошлым (вне времени), идентичность, связанная с историческим прошлым (в завершённом времени), идентичность, связанная с настоящим (разомкнутое время)» [1]. Вероятно, монументальное искусство и стало компромиссным пространством актуализации, визуализации и бытования всех этих типов идентичности в силу того, что оно визуальными и материальными формами предлагает нации идеи прошлого, настоящего и будущего одновременно. Примечательно, что памятники, синтезирующие идеи политической и гражданской нации, частично возведены в советский и постсоветский периоды, что актуализирует одновременное сосуществование различных версий национальных идентичностей в ряде республик. Поэтому некоторыми исследователями признается то, что «политика играет в нашем мире большую роль, в том числе – и в искусстве» [4], это автоматически превращает последнее в пространство для актуализации идентичности. Кроме этого, возможно выделение собственно национального монументального искусства и условно российского, которое соседствует с национальным, подавляя или дополняя его. Ряд монументальных памятников монументального искусства был возведен в советский период как попытка институционализации идей нации, национализма и суверенитета. К таким произведениям монументального искусства следует отнести, например, Анне-Пирёшти палăкё (Монумент Матери) в Шубашкаре, актуализирующий ценности единства чувашской нации, о чем свидетельствует надпись: «Килёшүпе юратура пурăнакан ачамсем пиллэхлӗ» («Благословенны дети мои, живущие в мире и любви»). Памятник болгарскому эмиру Ибрагиму I бен Мухамаду (Республика Татарстан) фактически является претензией та-



тарских националистов на наследие Волжской Булгарии, которая стала объектом войн памяти между татарскими и чувашскими интеллектуалами. Памятник «Каракуз» (Альметьевск, Татарстан) апеллирует к истории этнических тюркских предков современных татар и ценностям пантюркизма.

Вероятно, следует выделить и промежуточный тип монументального искусства, связанного, например, с визуализацией памяти и жертв государственного террора в советский период (например, Памятник жертвам политических репрессий в Советском районе Уфы, в сквере 50-летия Победы), который актуализирует различные версии исторической памяти как русских, так и нерусских сообществ. Этот тип памятников может быть признан компромиссным, так как монумент в Уфе содержит надписи и на башкирском («Сәйәси репрессия корбандарының иҫтәлегенә», «Тик изге аҡыл тормошто һаҡлар ...»), и на русском («Памяти жертв политических репрессий», «Только созидующий ум сохранит жизнь...») языках.

Если национальное монументальное искусство своим появлением обязано попыткам институционализации и политического утверждения национализма в республиках, то параллельно присутствующее с ним российское искусство генетически продолжает традиции советского монументального искусства, хотя его создатели сменили векторы своего творчества, отказавшись от материализации советского мифа и политических принципов коммунизма в пользу имитации церковного монументального искусства. Если национальное монументальное искусство в республиках РФ призвано выполнять политические и идеологические задачи, доказывая исконные права той или иной этнической и языковой группы, актуализируя ее этничность и уникальную идентичность, то ненациональные памятники монументального искусства (памятники Г. Державину, А. Туполеву, Ф. Шаляпину в Казани, памятники А.С. Пушкину, Е. Пугачёву, Ф. Ушакову в Саранске, памятники Алексею II, царю Фёдору Иоанновичу, императрице Елизавете Петровне, А.С. Пушкину, Н.В. Гоголю в Йошкар-Оле), наоборот, призваны интегрировать пространство в российские культурные контексты, минимизировать проявления нерусских национальных идентичностей, хотя эта задача была выполнена уже в советский период с развитием типового жилищного строительства, которое сделало районы как формально русских, так и «национальных» городов фактически неотличимыми друг от друга. Эта ситуация – одно из последствий советской культурной политики, которая привела к тому, что монументальное искусство почти стало частью массовой культуры, интегрировав в «будничное пространство города настолько, что в сознании обывателя стало ориентиром в пространстве однообразных микрорайонов» [3]. Поэтому соседство памятников деятелям советского/российского государства – неизбежный атрибут городского пространства национальных республик. Если многочисленные ленинские монументы советского периода в определенной степени имели интегративную функцию, то памятники современного монументального

формально русского искусства в национальных республиках призваны только визуализировать физическое присутствие большинства, что, вероятно, содействует росту региональных диспропорций в культурной сфере.

Кроме этого, сравнивая присутствие национального монументального искусства в угро-финских и тюркских республиках РФ, следует учесть, что степень его видимости и проявления в таких субъектах федерации, как Республика Татарстан, Республика Башкортостан и Чувашская Республика, гораздо выше чем, например, в Удмуртской Республике или Республике Мордовия, что, вероятно, связано с различной демографической ситуацией, разным уровнем русификации в различных регионах, а также степенью влияния национальных движений, интеллектуальных сообществ и готовностью политических элит визуализировать этническую идентичность в общественных и культурных пространствах, включая памятники монументального искусства.

**Предварительные итоги.** Подводя итоги статьи, отметим, что памятники монументального искусства в национальных регионах Российской Федерации представляют собой яркие примеры визуализированных и материализованных в пространствах постсоветского города изобретенных традиций. Монументальное искусство столиц национальных субъектов Российской Федерации выполняет несколько идеологических функций. Во-первых, монументальная скульптура визуализирует и делает материальным присутствие той или иной этнической группы на конкретной территории. Во-вторых, монументальная скульптура активно используется националистами для доказательства континуитета политических и государственных традиций той группы, к которой они принадлежат, и для непрерывности пребывания сообщества, воображаемого и определяемого как нация, на территории современного субъекта Федерации. В-третьих, монументальное искусство играет роль и в воспроизводстве национальной идентичности, так как содействует ее визуализации и актуализирует существование группы как нации или «воображаемого сообщества». В-четвертых, скульптурные композиции, возникшие в национальных регионах РФ, фактически стали частью пространства осуществления политических и культурных гражданских ритуалов, в которые периодически оказываются вовлечены как региональные политические элиты, так и местные националисты, несмотря на то, что отношения между ними могут быть напряженными. В-пятых, во 2-й половине 2010-х гг. памятники национального монументального искусства в субъектах РФ стали невольными участниками исторической политики и войн исторических, политических и культурных памятей в силу того, что они могут актуализировать одновременное сосуществование радиально отличных и противоположных версий прошлого, содействуя росту противоречий между региональными националистами и федеральными властями.

Таким образом, памятники монументального искусства в современной Российской Федерации, с одной стороны, оказались тесно связаны с процессами визуализации и актуализации региональных идентичностей, развития и

функционирования различных националистических дискурсов, форм и стратегий националистического политического и культурного воображения, а также изобретения традиций. С другой стороны, изучаемая проблематика не ограничивается только аспектами, проанализированными в этой статье, ведь национальные проблемы и противоречия в РФ далеки от разрешения. Историческая политика периодически актуализирует интеллектуальные дебаты и дискуссии между националистами, которые используют самый широкий спектр аргументов, апеллируя и к монументальному искусству как материальному и символическому доказательству непрерывности присутствия нации на той или иной территории. Поэтому проблемы взаимосвязи национализма и монументального искусства нуждаются в дальнейшем изучении.

### Литература

1. *Бадалов, Р.* «Национальная бомба» – не взорвалась. Азербайджанское кино в поисках самого себя / Р. Бадалов // Искусство кино. – 2010. – № 4. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article17> (дата обращения: 12.11.19).
2. *Долинина, К.* За гранью мемориального / К. Долинина // Коммерсант-Власть. – 2005. – 25 апреля (№ 16). – С. 72 – 73. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/572827> (дата обращения: 12.01.20).
3. *Искусство по плану* // Политик HALL. – 2008. – № 41. – URL: [http://www.intelros.ru/readroom/polithall/ph\\_41/2548-iskusstvo-po-planu.html](http://www.intelros.ru/readroom/polithall/ph_41/2548-iskusstvo-po-planu.html) (дата обращения: 20.02.20).
4. *Черемушкин, П.* Монументальное искусство Третьего Рейха / П. Черемушкин, Дм. Захаров, В. Дымарский // Эхо Москвы. – 2009. – 18 мая. – URL: <https://echo.msk.ru/programs/victory/592594-echo/> (дата обращения: 17.02.20).
5. *Шарипов, Х.* Для меня национализм – это явление положительное / Х. Шарипов // Бизнес Online: деловая электронная газета. – 2019. – 1 марта. – URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/415325> (дата обращения: 14.02.20).
6. *Anderson, B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism / B. Anderson. – L.: Verso, 1983. – 224 p.
7. *Boime, A.* The Unveiling of the National Icons: A Plea for Patriotic Iconoclasm in a Nationalist Era / A. Boime. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 447 p.
8. *Golomshtok, I.* Totalitarian Art / I. Golomshtok. – L.: Harry N. Abrams, 1990. – 464 p.
9. *Pohlsander, H. A.* National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany / H. A. Pohlsander. – L.: Peter Lang AG, 2008. – 375 p.
10. *The Invention of Tradition Paperback* / eds. E. Hobsbawn, T. Ranger. – L.: Cambridge University Press, 1983. – 330 p.
11. *Varga, B.* The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary / B. Varga. – L.; NY.: Berghahn Books, 2016. – 300 p.

УДК 73.03+73.05+7.011.3(=161.1)

**А. О. Котломанов**

Санкт-Петербург, Россия

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

**Т. В. Чикова**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

**Д. В. Чикова**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская школа искусств № 10

### **От монументального искусства к паблик-арту: проблемы формы и концепции**

*Рассматриваются вопросы художественной формы и внутреннего содержания произведений современного искусства в открытом (общественном) пространстве. Избранные тенденции анализируются и с точки зрения традиционного подхода (монументальное, монументально-декоративное искусство), и с позиции их понимания в системе паблик-арта.*

Ключевые слова: монументальное искусство, монументально-декоративное искусство, русское искусство, современное искусство, паблик-арт.

**Alexander O. Kotlomanov**

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits

**Tatiana V. Chikova**

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state academic institute of painting, sculpture and architecture of I. E. Repin

**Daria V. Chikova**

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg school of art No. 10

### **From monumental art to public art: problems of form and concept**

*Considered the issues of form and concept of contemporary art works in open (public) space. Selected trends are analyzed both from the point of view of the traditional approach (monumental, monumental and decorative art), and from the position of their meaning in public art system.*

Keywords: monumental art, monumental and decorative art, Russian art, contemporary art, public art.

В настоящее время мы пожинаем плоды XX столетия, когда наша великая страна, увлеченная строительством коммунизма, индустриализацией, электрификацией, коллективизацией и полетами в космос, оказалась «на обочине» мирового искусства. В 1930-е гг. в СССР был изобретен новый «большой стиль», точнее, его суррогат под названием «социалистический реализм», что в виде своего сокращенного наименования – просто «реализма» – до сих пор жив в нашей культуре, в нашем художественном образовании.

Спросите любого говорящего по-русски студента-художника, знает ли он, что такое «реализм», и он ответит, что, конечно, знает, и расскажет, что это такое. Но для него будет открытием, что реализмом может быть и абстрактное искусство, и какая-нибудь инсталляция из мусорных предметов (как это бывало в других странах на протяжении XX в.), и он подумает, что Вы шутите, и его вера в это слово останется непоколебимой. Он же, обработанный «реалистической» традицией, знает также и другой термин – «формализм», который является как бы антиподом, противоположностью реализма. Мы убеждены, что пока эти два понятия не потеряют своей значимости, и до тех пор, пока они будут акцентироваться в среде нашего художественного образования, российское искусство будет оставаться в неопределенном состоянии, условно называемом «постсоветским». Ни свободным, ни современным.

В советское время была такая поговорка про историю искусства – «от бизона до барбизона». Мы намеренно написали здесь Барбизон со строчной буквы, чтобы лучше передать смысл этого определения. «Бизон» и «барбизон» были своеобразными стражниками, охранявшими художественную историю от какого-либо вариативного развития. То есть она не могла, начинаться, например, с Древней Греции и заканчиваться в наше время, это противоречило бы ее базисной основе. Опиралась она на теорию эволюции (в ее марксистской интерпретации) в сочетании с теорией стилей.

Кульминация системы «от бизона до барбизона» заключалась в появлении: а) реализма в середине XIX в. во Франции, где это не имеющее определенного смысла понятие теоретизировал Г. Курбе, имея в виду художественный вариант «натуральной школы» (натурализма); б) реализма как итога развития европейского искусства, совпадающего с появлением фотографии и предчувствием кинематографа. Это – концептуальное объяснение той системы, которая и в практической, и в теоретической сфере отрицала какое-либо свободное и современное искусство. То есть всех, начиная с Э. Мане и заканчивая Э. Уорхолом (или кем-то другим, что в данном случае непринципиально). Зато в эту систему легко входило первобытное искусство («бизон»), которое никаким, конечно, искусством не было, но ведь и неандерталец тоже не был человеком в нашем сегодняшнем понимании.

Легко в эту систему помещался и «барбизон» – условный художник середины XIX в., когда К. Марксом был написан «Коммунистический манифест». Проблематика периода зарождения марксизма была понятнее и ближе советскому художнику, чем все то, что возмущало его вкус в современной

ему западной культуре. Удивительно (или вполне закономерно), что эта система не только дожила до наших дней, но и продолжила успешно функционировать. Несмотря на то, что государство теперь не дает идеологические указания, как и чему надо учить будущих художников и искусствоведов, идеология сама по себе оказалась феноменально живучей. Идеология реализма, то есть воспроизведения действительности средствами искусства.

Характерным примером новейшей монументальной скульптуры в России является произведение коллектива авторов (допустим такое политкорректное определение) – Памятник героям Первой мировой войны, установленный на Поклонной Горе в Москве (2014). С позиции типологии его можно определить как среднее между монументом славы и монументом павшим. Хотя, с точки зрения стилистики, это именно монумент славы, эстетика которого была выработана в советское время. Бронзовая фигура солдата поставлена на высокий постамент. Какой в этом смысл? Высота постаumenta говорит о статусе этой фигуры, но авторы скульптуры не акцентировали ее индивидуальность. Получается, это Неизвестный солдат, почему-то выделяющийся на общем фоне. Общий фон дополнен цветной композицией, государственным Флагом России. В целом, все это близко к эстетике плаката... Риторический вопрос: можно ли допускать использование в монументальной скульптуре стиль плакатного изображения? Заметим, что авторы данного произведения, будучи, безусловно, реалистами, обращаются здесь чуть ли не к поп-арту. Подобные приемы имеют хождение в ситуации понижения вкусовых критериев при внешнем сохранении устоев официального стиля. Например, схожими экспериментами характеризуется современная китайская монументальная скульптура. А обратиться к наиболее близкому (по стилистике) примеру, то это – композиция, установленная на главной площади Пхеньяна и посвященная революционной Северной Корее (Большой памятник на холме Мансу, 1972–2012).

Памятники, посвященные Первой мировой войне, ставятся по программе, утвержденной Российским военно-историческим обществом. Программа эта именуется «монументальной пропагандой», что неслучайно имеет ассоциацию со знаменитым одноименным ленинским планом. Новая «монументальная пропаганда» создается как постмодернистский проект, в котором присутствует некая логика, но с обоснованием ее мотивации уже намного сложнее. Так, монументы Первой мировой (в советское время справедливо именовавшейся империалистической) могут пониматься как «замещение» прежней темы Революции и Гражданской войны... В то же время, продолжает развиваться традиция памятников, посвященных Великой Отечественной войне. Этот жанр имеет богатую историю, в основном связанную с 1960–1980-ми гг., с «предисловием» и «послесловием». Что касается «послесловия» (1990–2010-е гг.), то за это время тема Великой Отечественной войны приобрела поистине религиозное звучание, что повлекло за собой окончательное размывание критериев художественной оценки подобных произведений. На сегодняшний день Победа идеологически

поднята на уровень главного события в российской истории, и по этой логике военные монументы должны создаваться бесконечно.

Фактически данная ситуация говорит о сведении скульптуры к уровню «медиа». Кому-нибудь приходило в голову сравнивать эти памятники на предмет их отличий друг от друга? Каким-то образом выявлять в них авторскую манеру, композиционные находки, пространственное положение? Вопросов здесь можно сочинить много, но они останутся без ответа. К этим монументам неприменимы критерии художественной оценки, как неприменимы они к стилю любого официального мероприятия, к стилю современных политических плакатов, к стилю военной униформы и т.д. Искусствоведческая оценка с позиций формы и стиля будет восприниматься в этом контексте как нечто неуместное и архаичное, она не нужна в ситуации, когда политическая мотивация как бы сама собой продуцирует образы в любом материале или, если воспользоваться постмодернистской терминологией, в любой медиа.

Здесь напрашивается интересный вывод. Притом, что официальные российские скульпторы следуют консервативной советской стилистике, они часто допускают вольности, которых в прежней ситуации, при строгих худсоветах, никогда бы не допустили. Сейчас подобные вольности парадоксальным образом мотивируют правом художника на самовыражение... То же самое и с проблемой авторства. Как было раньше? Допустим, скульптор N работал в 1980-е гг. над скульптурной композицией, посвященной победе советского народа в Великой Отечественной войне. Эта композиция предполагала архитектурное решение, материальные и физические затраты. Для исполнения проекта привлекались бригады специалистов, которые выполняли большую часть работы, но основной автор заявлял о себе в общем решении и, что важно, в стилистике. Когда стиль скульптур одного и того же автора отличается (как это бывает сегодня), то это может означать, что он вовсе не участвовал в создании собственной же работы, и даже не работал над ее эскизом. Всякое случалось в советское время, но такое отношение к монументальной скульптуре было признаком «халтуры», проявлением неуважения к зрителю и к обществу.

Западное искусство за последние 30 постмодернистских лет научило российских художников некоторым практикам, среди которых есть также и метод создания произведений, основанный на идее «смерти автора» Ролана Барта и концепции «произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтера Беньямина. Эти идеи оправдывают и откровенное жульничество, как в случае с Дж. Кунсом и Д. Хёрстом – художниками, практически не участвующими в создании работ, которые, тем не менее, продаются за сотни тысяч и миллионы долларов как их авторские произведения. Также, постмодернистские идеи оправдывают и даже концептуализируют примеры масштабной «халтуры», как в случае с некоторыми современными живописцами, использующими конвейерный метод написания картин и применяющими для работы инструменты, напоминающие не кисти, а, скорее, швабры.

Монументальная скульптура последних двух столетий заметно прогрессировала в сторону повышения индустриальной компоненты в процессе создания произведений. В настоящее время это именно индустрия, не имеющая ничего общего (кроме, разве что, схожести материалов) с теми методами работы, которые использовали Донателло, Верроккьо, Микеланджело и Бернини. При этом в современной России авторы монументального искусства (не только скульптуры) любят порассуждать о сохранении традиций и т.д., что не может не влиять на умонастроения подрастающего поколения художников.

Последние десятилетия не только в российском, но и в глобальном контексте стали своеобразной эпохой увековечивания, что, возможно, является следствием общей демократизации. Монументальное искусство в системе современной художественной культуры коррелирует с понятием паблик-арта [3]. Общество осознало свои «права» относительно искусства и реализует их в соответствии со своими вкусами. Основная проблема в том, что современное российское общество не имеет четкой ценностной ориентации, в соответствии с которой можно было бы прогнозировать реакцию на общественный монумент [2, с. 157]. К тому же наша публика в целом негативно настроена на любые новые художественные формы, во многом из-за своей неосведомленности и замкнутости. При этом надо понимать, что обновление здесь необходимо, тем более что язык искусства в принципе может быть понятен всем [1].

Современное искусство не лишено качеств формы, но эти качества перестали быть универсальными, они приобрели даже не элитарный, а узкопрофессиональный характер. «Простой» зритель будет равнодушен к картине, написанной в духе абстрактного экспрессионизма, а зритель «продвинутый», и тем более профессионал, найдет в этой картине свою «красоту». Если вы понимаете, что краска сама по себе имеет смысл и сама по себе выразительна, что застывшие потеки и засохшие фактуры отнюдь не хуже академической живописи XIX в., то вы что-то понимаете в современном искусстве. Если вы не будете хихикать при виде инсталляции из мусорных предметов, вспоминая анекдот об уборщице, которая в каком-то музее выкинула некую инсталляцию в помойку, и не будете говорить, что у вас дома и не такие инсталляции можно найти... Тогда для вас в мире искусства еще не все потеряно.

## Литература

1. *Социальная роль искусства в глобальном обществе: коллективная монография* / сост. Н. В. Панфилов. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – 156 с.
2. *Турчин, В. С.* Монументы и города: взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды / В. С. Турчин. – М.: Советский художник, 1982. – 160 с.
3. *Senie, H. E.* Contemporary public sculpture: tradition, transformation and controversy / H. E. Senie. – New York; Oxford: Oxford University Press, 1992. – 280 p.



УДК 721:73.04:001.895

**В. Н. Истомина**

Красноярск, Россия

Институт архитектуры и дизайна  
Сибирского федерального университета

### **Новые тенденции монументального искусства в архитектурной среде**

*Современная жизнь на протяжении последних десятилетий диктует новые идеалы. Курс на технологичность, органичность и экологичность порождает новую эстетику. Параметрическое проектирование проникает во все сферы пространственных искусств, в синтезе которых становится практически невозможно установить классификацию объектов монументальных произведений. Однако, никогда еще архитектура не обладала такой пластичностью в то время, как скульптура не была такой технологичной.*

Ключевые слова: монументальное искусство, архитектура, скульптура, аттрактивный образ, параметризм, IT-технологии.

**Vera N. Istomina**

Krasnoyarsk, Russia

Institute of architecture and design  
of Siberian federal university

### **New trends in monumental art in architectural environment**

*Modern life over the past decades has dictated new ideals. The course on processability, organic and ecologic generates a new aesthetic. Parametric design enter into all spheres of spatial arts, in the synthesis of which it becomes almost impossible to establish classification of objects of monumental works. Never before, however, has architecture possessed such plasticity, while sculpture has not been as technological.*

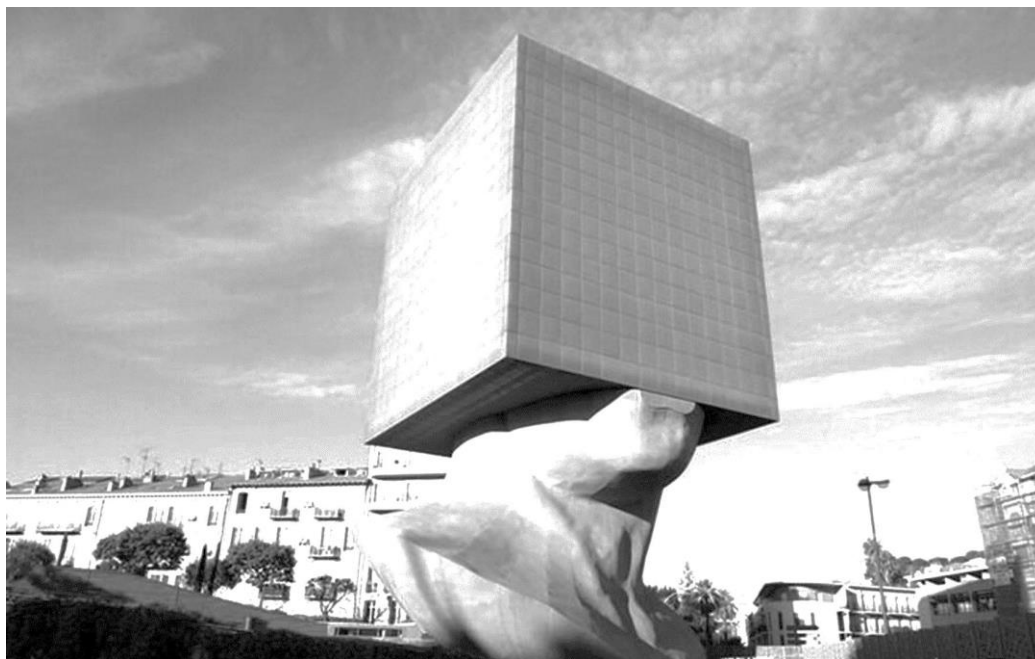
Keywords: monumental art, architecture, sculpture, attractive image, parametrisation, IT technology.

Прошлый век в России ознаменовался взлетом монументального искусства. Советская пропаганда вдохнула новую жизнь в понятие монументальности, задавая нереальный масштаб художественных объектов. С переходом в современную реальность спрос на монументальное искусство падает, наметилась некоторая стагнация, связанная с утратой традиционных функций, смыслового содержания. Это отмечают Т.В. Пойдина, С.Д. Бортников в статье «Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации

его функций» [12], подчеркивая необходимость переосмысления терминологии, идеологии, формообразования объектов монументального творчества.

Характерной чертой монументального искусства всегда была его принадлежность среде. Это то, что нельзя переместить в другое пространство, в отличие от станкового искусства, и современность диктует все более тесную взаимосвязь искусства с пространственной средой. Об этом, выявляя и анализируя специфику отечественного монументального искусства в архитектуре интерьеров, пишет В.Р. Файзыев в статье «Пространство архитектуры, пространство монументального искусства» [13].

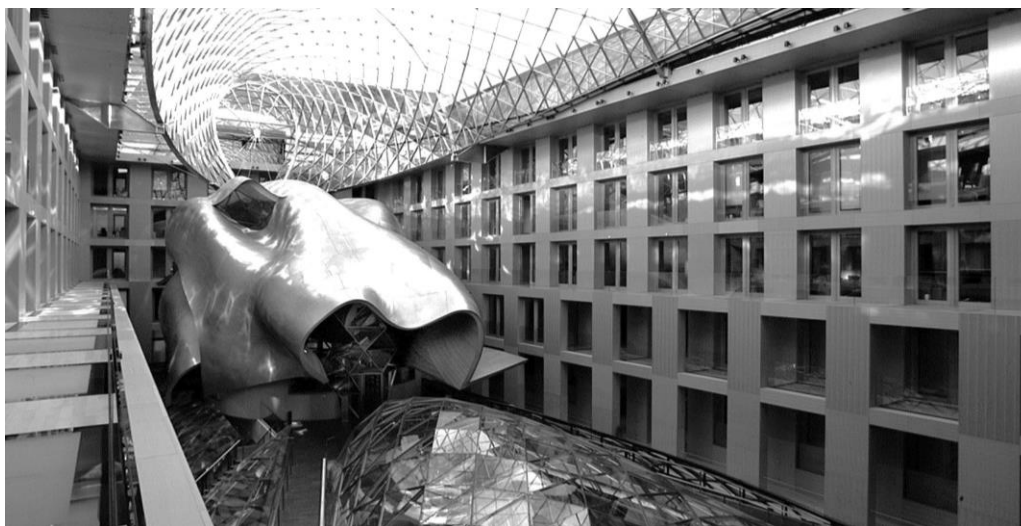
В традиционном понимании архитектор организует пространство, а художник-монументалист насыщает его эмоциями. Но уже на протяжении века возникают образцы монументального искусства, в которых сложно определить границы между деятельностью архитектора и художника-монументалиста. Ярким примером служит творчество французского художника литовского происхождения Саша Сосно [11]. В 2002 г. в парке перед музеем Современного искусства в Ницце были завершены работы над статуей квадратной головы La Têteau Carré de Sosno, в которой расположены офисные помещения библиотеки (La bibliotheque Louis Nucera). Художник в буквальном смысле соединил скульптуру с архитектурой, накрыв алюминиевым модернистическим кубом классическую скульптурную голову (ил. 1). Вторая функциональная скульптура, созданная по его проектам, была реализована в 2015 г. на территории торгового центра Polygone Riviera в Ницце. В ней расположен двухэтажный ресторан, а верхние этажи отданы под офисы.



Ил. 1. Библиотека Louis Nucera «La Têteau Carré de Sosno»  
в Ницце (Франция). Художник С. Сосно

Искусство никогда не существует само по себе: оно – отражение эпохи. Изменяются идеалы, переоцениваются творческие задачи, идеологические цели. Идеологемой царской России было прославление монархии, советского режима – агитация и пропаганда нового социалистического строя. Современное демократическое общество предполагает не только смену политических ориентиров, но и основного Заказчика, роль которого теперь государство делит с крупными корпорациям или предпринимателями, меняя исторические парадигмы, сюжетные линии монументального творчества.

Интересны приемы художественного формообразования во внутреннем пространстве зданий и сооружений. В качестве примера можно привести конференц-зал банка DZ в Берлине (2000 г.), архитектором которого является американский архитектор Фрэнк О. Гери [7, с. 273]. Внешне лаконичная прямоугольная архитектура с метрическим рядом внутренних витражей имеет увлекательный атриум, центральным акцентом которого является пластическая оболочка для помещения конференц-зала. Стоит отметить, что все творчество архитектора тяготеет к пластическому, скорее скульптурному, формообразованию (ил. 2).



Ил. 2. Конференц-зал банка DZ, 2000 г. Берлин (Германия). Арх. Ф.Гери

Не менее скульптурно-архитектурными формами зонировано пространство ресторана «Джордж» в Центре Помпиду в Париже [8, с. 234–243]. Главная цель – создание аттрактивного образа, маркетинговая задача – поддержание имиджа или привлечение внимания с использованием для этой цели любого вида коммерческого пространства: будь то интерьер или городская среда.

С развитием человеческой цивилизации изменяются смыслы и суть творческого послания. За основу принимаются глобальные мировые проблемы: вопросы экологии, гуманизма и т.д. Монументальное искусство перестает быть героическим, оно больше не призвано защищать отдельное

от мирового сообщества государственное образование. Оно предлагает дружить, шутить, думать и мечтать...

На сегодняшний день символом Бельгии является расположенный в Брюсселе монумент «Атомиум», созданный архитектором Андре Ватеркейном специально для выставки достижений в 1958 г. [10]. Это – символ эпохи атомных технологий и использования атомной энергии в мирных целях. Увеличенная в 165 миллиардов раз молекула металла высотой 102 метра видна с большого расстояния и является смотровой площадкой. Но, помимо художественной и символической, монумент несет и серьезную функциональную нагрузку. Строение состоит из 9 сфер диаметром 18 метров, связанных между собой трубами. Шесть сфер доступны для посещения – это выставочные залы различной исторической и научной направленности, а также мини-гостиница. В трубах располагаются эскалаторы и соединительные коридоры. В центральной вертикальной трубе функционирует скоростной лифт.

В ногу с новыми концепциями, и даже с некоторым опережением, идет научно-технический прогресс, предлагающий новые технологии формообразования. Появляются новые материалы, улучшенные качества давно известных материалов позволяют получать новые формы.

Особенно большее влияние на формообразование оказывают ИТ-технологии, широко распространяющиеся в параметрической архитектуре и дизайне. Во-первых, возможности параметрии открывают совершенно новые перспективы формообразования, которые используются во многих сферах изобразительного искусства – от ювелирного мастерства до современного городского дизайна. Параметризм дает возможность симулировать логику мышления природы, как отмечает Юрий Грановский в статье «Параметрическая архитектура» [5]. «Беспрецедентная свобода для творчества – одно из самых приятных свойств параметрического дизайна». Этот подход замечательно реагирует на критерии или множество критериев, влияющих друг на друга. Он просто незаменим для быстрого создания сверхкомплексных форм, что нелегко сделать с помощью стандартных методов проектирования. Немаловажен и то, что программы просчитывают экономику осуществления проекта, находя оптимальные пути его реализации.

На примере творчества архитектора Заха Хадида мы прекрасно видим, какой выразительностью и пластичностью может обладать форма, спроектированная при помощи данного ресурса. Хадид создает общественное пространство совершенно иного, оригинального и неожиданного вида.

Здание-скульптура Центр Гейдара Алиева в Баку (2007–2012 гг.) с плавными, текучими очертаниями эффектно в любом ракурсе [7, с. 273]. Здание с пластичными формами – легкое и воздушное. Такой эффект создан с помощью панелей из стекла и армированного полиэстера, которые плавно изгибаются по всей поверхности здания, создавая гладкую сплошную поверхность фасада. Создано особое архитектурное пространство, которое постоянно взаимодействует с внешним миром. Эта связь зарождается в интерь-

ерах (внутри расположены концертный и выставочный залы, музей Алиева) и продолжается во внешних формах здания, переходящими в ландшафт.

Кардиографическая пульсирующая линия контура архитектурной формы Музея транспорта Риверсайд в Глазго [7, с. 265] отражает все идейные тенденции нашего времени, такие как символизм, функционализм динамичность монументальной формы. Архитекторы студии Захи Хадида постарались представить сооружение «выплывающим» из реки. Построенный в 2011 г. этот музей в 2013 г. был назван лучшим в Европе.

Строительство по проектам Хадида, как правило, занимает большой период времени, поскольку материальная база несколько отстает от виртуальной. Однако с каждым годом появляется новое оборудование и программное обеспечение к нему, что помогает ускорить эти процессы, становясь вторым фактором в пользу IT-технологий.

Использование 3D-принтеров существенно сокращает время на презентацию проекта с дальнейшей его реализацией в материале. Помимо материальной стороны, развитие интернета в целом приводит к увеличению скорости передаваемой информации, что ведет к упрощению, обобщению, пиктограммности формы. Развивается интуитивный дизайн. Преобладают абстрактные формы. Новое поколение людей привыкает осознавать окружающий мир интуитивно, абстрактно. Молодежи уже не нужны реалистичность и детализация для коммуникации. Им достаточно намека. Меняется даже не стиль, а язык общения со зрителем.

Соглашусь с Е. Басиным – автором статьи «Искусство монументальное», что «Попытки реставрировать монументальное искусство в XX и XXI вв. в его прежней форме обречены на неудачу. Перспективы, которые здесь открываются, могут быть связаны с новейшими стилями в архитектуре» [2].

В результате внешних факторов появляется новая культура изложения художественного образа: где нет границ между архитектурой и монументальным искусством; где содержание следует за функцией, не теряя при этом своего эмоционального заряда; где взаимодействие разных специалистов должно идти в ногу, параллельно друг другу; где внимание творца фокусируется на заказчике и зрителе, а ответственность – на мастере.

## Литература

1. *Абрамовская, Е.* Проблемы современного монументального искусства / Е. Абрамовская.

URL:

[http://33plus1.ru/Decor/Fine\\_Monumental\\_Art/ARTICLE/100320\\_Termins.htm](http://33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/100320_Termins.htm)  
(дата обращения: 28.12.2019).

2. *Басин, Е.* Искусство монументальное / Е. Басин. – URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/izobrazitelnoe\\_iskusstvo/ISKUSSTVO\\_MONUMENTALNOE.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/ISKUSSTVO_MONUMENTALNOE.html) (дата обращения: 13.12.2019).

3. Глушков, Д. Центр Алиева и взаимодействие пространств / Д. Глушков. – URL: [https://probauhaus.ru/heydar\\_aliyev\\_center/](https://probauhaus.ru/heydar_aliyev_center/) (дата обращения: 29.12.2019).

4. *Параметрическая архитектура – ведущий стиль в архитектуре будущего* / А. А. Грузков, А. В. Черкасов, М. А. Шевцова, А. М. Чернеев // Наука и бизнес. – Тамбов: Пути развития. Фонд развития науки и культуры. – 2019. – № 6(96). – С. 92-94.

5. Грановский, Ю. Параметрическая архитектура: что это такое? / Ю. Грановский. – URL: <https://www.popmech.ru/technologies/367812-parametricheskaya-arhitektura-chto-eto-takoe/#part0> (дата обращения: 25.12.2019).

6. Дьячкова, Е. В. Параметрическая архитектура // Сборник трудов конференции / Е. В. Дьячкова. – Ижевск: Ижевский государственный технический университет имени М. Т. Калашникова, 2019. – С. 263-267.

7. Истомина, С. А. Метаморфический системогенезис и архитектурно-энергетические итерации: монография / С. А. Истомина. – М.: ИНФРА-М, 2019. – 369 с.

8. *Коммерческие пространства: новые тенденции.* – М.: Жигульский А. Ю., 2007. – 376 с.

9. Кравченко, Г. М. Эволюция объектов параметризма / Г. М. Кравченко, Е. В. Труфанова, А. С. Болдырев // Строительство и архитектура. – М.: РИОР, 2018. – № 4. – С.44-48.

10. *Монумент Атомиум.* – URL: <https://tonkosti.ru/Монумент-Атомиум> (дата обращения: 29.12.2019).

11. Попов, А. Продолжатель дела Сосно / А. Попов. – URL: <http://rusmonaco.fr/index.php/home/istoriya/item/2274-prodolzhatel-dela-sosno> (дата обращения: 28.12.2019).

12. Пойдина, Т. В. Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций / Т. В. Пойдина, С. Д. Бортников // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2011. – № 2(27). – С. 284-287.

13. Файзыев, В. Р. Пространство архитектуры, пространство монументального искусства / В. Р. Файзыев // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. – Бишкек, 2018. – № 8. – С. 156-159.

14. Хван, Е. Н. Геометрический и параметрический методы формообразования нелинейной архитектуры / Е. Н. Хван, Л. Н. Имангали, А. А. Тойшиева // Вестник казахского гуманитарно-юридического инновационного университета. – Нур-Султан, 2019. – № 2(42). – С. 126-132.

15. Янушкина, Ю. В. Архитектура и культура: от монументальности эфемеризации / Ю. В. Янушкина // Архитектура и строительство России. – 2018. – № 3(227). – С. 66-75.

16. *10 самых необычных архитектурных достопримечательностей Европы.* – URL: <http://murmanls.ru/intyeryesnyye-fakty.html> (дата обращения: 28.12.2019).

17. *Glasgow Riverside Museum of Transport.* – URL: <https://www.oldtimer.ru/places/10651/> (дата обращения: 28.12.2019).

УДК 75.052:791.42

**К. В. Миронов**

Санкт-Петербург, Россия

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

**Перспективы развития монументального искусства.  
Светодизайн и мультимедийные технологии на фасадах зданий**

*Статья посвящена рассмотрению условий развития монументального искусства на примере определенного исторического отрезка и факторов, оказывающих на это непосредственное влияние, а также синтезу технологий в искусстве. Приводятся прямые зависимости качества искусства от экономической и политической ситуаций. Рассматриваются передовые разработки в области перформативного искусства и их взаимосвязи с искусством изобразительным.*

Ключевые слова: монументальная живопись, синтез технологий, мураль, видеомэппинг.

**Konstantin V. Mironov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stiglits

**Prospects for the development of monumental art.  
Lighting design and multimedia technology on the facades  
of buildings**

*The article is devoted to the consideration of the conditions for the development of monumental art on the example of a certain historical segment and factors that have a direct impact on this, as well as the synthesis of technologies in art. Direct dependences of the quality of art on economic and political situations are given. Advanced developments in the field of performative art and their relationship with fine art are considered.*

Keywords: monumental painting, synthesis of technologies, mural, video mapping.

**Трансформация искусств.** История искусства свидетельствует о постоянной трансформации классических образов и сюжетов, приобретающих всевозможные трактовки в разных культурах и временах. Под трансформацией следует понимать как стилистические, так и качественные изменения происходящего в искусстве в зависимости от экономической ситуации. Желание вдохнуть новую жизнь в образы прошлого диктуется не только талантом и амбициями художника, его стремлением заявить о себе в истории, но в большей степени конъюнктурой рынка. Между качеством

художественных произведений и состоянием экономики есть прямая взаимосвязь, которую легко проследить по историческому отрезку от античности до Высокого Возрождения.

Непревзойдённое искусство Древнего Рима было обусловлено высоким политическим, экономическим и культурным развитием общества. До наших дней не дошли образцы римской станковой живописи, но монументальная живопись широко известна по интерьерам вилл и дворцов римской аристократии. Она была заимствована у греков и продолжила развитие с конца III в. до н. э.

На протяжении своей многовековой истории Рим владел всем цивилизованным миром – от Северной Африки до Британских островов. «Золотой век» пришелся на третий период истории Древнего Рима – основание Римской империи, первым императором которой стал Октавиан Август. Наивысшего расцвета римская цивилизация достигла именно в этот период. Веками в государстве, не имевшем поражений в глобальных конфликтах, аккумулировалось благосостояние граждан. Идеология общества основывалась на традиционализме и консерватизме, накапливался опыт в ремеслах. Эти три фактора сформировали идеальную среду для развития искусства как высшей формы общественного сознания.

Всё закончилось с Падением Римской империи в V в. н. э. Цивилизация была полностью уничтожена. Великое переселение народов, две пандемии чумы, климатический пессимум раннего Средневековья на протяжении столетий заметали ее следы. В этой связи интересное сравнение привела искусствовед Софья Багдасарова: «Чтобы понять, почему людям Средневековья потребовалось больше тысячи лет, чтобы научиться делать так же, как художникам античности, представьте себе мир постапокалипсиса, мир после ядерной войны. ...Нам трудно представить весь тот ужас и бедность, в которых веками существовала Европа, прежде чем стать достаточно богатой и опытной, чтобы начать снова делать хорошее искусство. Это как фильм Германа "Трудно быть богом", только не три часа на экране, а вокруг тебя всю жизнь» [1]. На этой почве в раннем Средневековье стремительно растет роль христианской идеологии. И искусство появляется сперва то, которое требуется обществу: храмовая архитектура на три столетия опередила появление живописи именно потому, что на живопись не было спроса.

**Синтез технологий.** Монументальная живопись, будь то фреска, мозаика или витраж, являлась важным элементом убранства архитектурного сооружения вплоть до XIX в. В основе архитектуры и, в особенности, архитектуры интерьеров всегда лежал синтез искусств: скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства. Вместе с тем каждый вид искусства обеспечен синтезом опыта и технологий. Так к XVII в. усовершенствование химического состава красок позволило итальянским мастерам перейти с *фрески* на технику *а секко*, которая получила широкое распространение в Италии и за ее пределами. Благодаря письму по сухой штука-



турке, более устойчивому к атмосферным воздействиям, монументальная живопись вышла далеко за рамки интерьера.

За последнее столетие развитие научно-технической деятельности существенно ускорило восприятие течения времени, дав мощный импульс к появлению не только новых стилей, но и новых видов изобразительного искусства. Неожиданные возможности изобразительного языка мы приобрели с изобретением мультипликации. И здесь сразу же хочется вспомнить о трансформации классических образов. Комик-группа «Монти Пайтон» и в частности Терри Гиллиам в 1970-е создали мультипликации на основе образов статуи Давида Микеладжело и полотна «Рождение Венеры» Боттичелли. Талантливое заигрывание с шедеврами – беспроегрышный прием, не требующий создания персонажа или его идентификации зрителем.

За неполных сорок лет, прошедших с выпуска первого массового персонального компьютера, сделано колоссальное количество научных изобретений.

Проекционные технологии позволяют анимировать произведения великих живописцев. Яркий пример тому прошедшие мультимедийные выставки «Ван Гог – живые полотна», «Айвазовский. Рерих. Ван Гог и Климт. Ожившие полотна», «Ван Гог. Письма к Тео».

**Перспективы.** Монументальная живопись может «оживать» так же, как «оживают» фасады зданий в технике проекционного мэппинга, прототипы которой появились еще в докомпьютерную эпоху. В конце 1960-х компания Disney впервые публично продемонстрировала видеомэппинг на трехмерные объекты в своем новом аттракционе «Призрачное поместье». Сегодня видеомэппинг значительно усовершенствовался и представляет собой иммерсивные проекции, создающие эффект присутствия и погружения зрителя в атмосферу представления. Специальное программное обеспечение используется для деформации видеоизображения с учётом ландшафта поверхности проецирования. Таким образом, любая сложная трехмерная поверхность или статичное плоское изображение приобретают иллюзию движения и трансформации.

Архитектурный видеомэппинг – один из самых перспективных видов 3D мэппинга. Подобно художнику-монументалисту, учитывающему ландшафт объекта, художник-аниматор учитывает каждый элемент поверхности: окна, колонны, карнизы и пр. Потом, создавая воображаемые фигуры, аниматор вступает в диалог с исторической статикой здания, используя каждую деталь как предлог для разработки динамических элементов. Успех этих методов у аудитории свидетельствует о новых выразительных шансах в области городского дизайна [2].

В последние годы Китай и ряд стран Ближнего востока создали экономические предпосылки к мощному развитию строительства и современных технологий. И одно из самых масштабных представлений в области проекционного мэппинга совсем недавно произошло в Китае. 21 декабря 2019 г., город Шэньчжень позволяет польской компании MediaCraft удовлетворить

свои амбиции. Была создана самая большая в мире иммерсивная проекция в технике видеомэппинга, синхронизированная на 40 небоскребах [3].

Теперь представим себе, что величественные муралы на архитектурных сооружениях по всему миру, которые уже сами по себе являются новым перспективным витком в развитии монументальной живописи, вступают в игру с нематериальным и иллюзорным, сиюминутным и спонтанным, но от этого не менее грандиозным и торжественным развитием художественной мысли.

Андрей Бергер (Россия), ARYZ, *Octavi Arrizabalaga* (Испания), Blu (Италия), Guido van Helten (Австралия), Os Gemeos (Бразилия), Покрас Лампас (Россия), ROA (Бельгия), FAITH XLVII (ЮАР) – это лишь некоторые из ведущих мастеров-монументалистов, вплетающих изобразительное искусство муралей в ткань улиц, площадей и промышленных окраин.

MediaCraft (Польша), Сила света (Россия), Drawlight (Италия), Go2 Productions (Канада), Immersive (США) и другие известные во всем мире компании, занимающиеся созданием всевозможных 3D-картографических шоу, аудиовизуальных и интерактивных проектов, материалов и видео-анимаций, всегда находятся в поиске новых художественных идей [4].

Проекционный мэппинг является одной из самых эфемерных художественных форм и по этой причине есть определенные проблемы документирования и архивирования. Однако это относится к любому виду искусства, которое носит перформативный характер. Монументалисты и мультимедийщики могут уже сегодня объединить свои усилия и создать новый жанр через синтез искусства и технологий.

## Литература

1. *Блог историка искусства Софьи Багдасаровой*. URL: <https://shakko-kitsune.livejournal.com/1359942.html> (дата обращения: 29.02.20).
2. *Catanese, R. 3D Architectural Videomapping / R. Catanese*. URL: <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XL-5W2/165/2013/isprsarchives-XL-5-W2-165-2013.pdf> (дата обращения: 02.03.20).
3. *The World's Biggest Video Projection Mapping on 40 Skyscrapers*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0NIfTr9mcxs> (дата обращения: 01.03.20).
4. *Компания MediaCraft: [официальный сайт]*. URL: <http://mediacraft.pl/> (дата обращения: 03.03.20).

УДК 730(571.513)"1920/1950"

**Ло Хунхуэй**

Сямэнь, Китай

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

**Монументальное искусство Китая:  
традиции и современные тенденции**

*Автор описывает наиболее характерные памятники китайского монументального искусства прошлого, рассматривает общности и особенности древнего и современного китайского монументального искусства, тенденции его развития, проблемы и пути их решения в монументальном искусстве современного Китая.*

Ключевые слова: китайское монументального искусство, тенденции современного монументального искусства.

**Lo Honghui**

Xiamen, China

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

**Chinese monumental art: traditions and contemporary trends**

*The author describes the most characteristic monuments of Chinese monumental art of the past, considers commonalities and peculiarities of ancient and modern Chinese monumental art, trends of its development, problems and ways of solving them in monumental art of modern China.*

Keywords: Chinese monumental art, the development trend of contemporary monumental art.

Монументальное искусство играет важную роль в истории искусства. Сегодня с быстрым развитием экономики ритм жизни становится все быстрее, само искусство постепенно становится коммерциализированным, и монументальное искусство не является исключением. Большинство известных крупных монументальных произведений современного Китая были выполнены всего несколько десятилетий назад, но большинство из них мало влияют на сегодняшнюю молодежь.

В современном Китае монументальное искусство демонстрирует тенденцию миниатюризации и персонализации. Раньше торжественное и величественное монументальное искусство могло влиять на многих людей и нести дух всей нации. Теперь оно существует почти только в виде небольших фресок в интерьере частных домов, становясь чем-то сиюминутным обладани-

ем, а такие места, как станции метро и вокзалы, которые являются прекрасными местами для монументального искусства, уже заполнены рекламой.

Оглядываясь назад на долгую историю китайского народа, мы можем подтвердить, что за тысячи лет развития китайского искусства создано большое количество замечательных монументальных произведений, таких как религиозные росписи, рельефные кирпичные гробницы, терракотовая армия и др. Это изящные произведения искусства Китая, которые хранят память об определенном периоде его истории. Только сохраняя прошлое, мы можем вдохновить будущее.

В этой статье хотелось бы перечислить некоторых представителей монументального искусства в древнем и современном Китае, сравнить их и найти особенности и общности монументального искусства разных периодов. Задача статьи – рассказать о проблемах, их решениях и тенденциях развития сегодняшнего монументального китайского искусства.

В 2070 г. до н.э. на территории современного Китая появилось первое государство. Ее правитель, основатель династии Ся, отлил 9 бронзовых треножников, символизирующих 9 частей страны, и поставил их перед дворцом. В то время бронзовый треножник – это жертвенная утварь; количество треножников, разрешенное для использования различными социальными классами, было различно – только правитель мог использовать 9 треножников, они имели политическое значение и символизировали власть правителей.

В период войн между государствами (475 г. до н.э. – 221 г. до н.э.) появились рельефные кирпичи, которые широко использовались во время правления династии Хань (221 г. до н.э. – 202 г. до н.э.), преимущественно, в гробницах. Смысловое содержание рельефного кирпича очень глубокого: оно отражает образ жизни того времени.

Цинь Шихуан (259 г. до н.э. – 210 г. до н.э.), первый император Китая, поместил терракотовую «армию» в свою гробницу. Найдено около 8 000 скульптур из гробницы императора, в том числе фигуры солдат, лошадей, колесницы, оружие и др. Интересно, что солдаты принадлежат к различным службам, и лица их не повторяются.

Правление северных и южных династий (420–589 гг.) сопровождалось ростом активности народных масс, люди стремились к духовному освобождению. В этот период начал процветать буддизм – появлялось большое количество буддийских фресок и скульптур. В области Дуньхуан были найдены 552 буддийских грота различных периодов создания с большим количеством в них религиозных фресок. Также многие крупные буддийские скульптуры появились и в других частях Китая.

Дворец Юнле династии Юань (1271–1368 гг.) сохранил почти 1 000 квадратных метров даосских фресок (ил. 1).

В древних китайских храмах, гробницах, дворцах и других местах часто возводились каменные скрижали. На скрижалях есть надписи и скульптуры. Возведение каменных скрижалей – традиция древней китайской архитектуры.

Сегодня некоторые работы древних каллиграфов потеряны, но, поскольку эти каменные скрижали сохранились, мы можем видеть древнюю каллиграфию.

Кроме того, часто использовалась декоративная резьба и росписи на перилах, лестницах и других строительных частях древних китайских зданий, таких как Запретный город и коридоры Летнего дворца. В древней китайской архитектуре широко использовались и другие украшения.

На основе этих примеров мы можем увидеть, что масштабные работы монументального искусства в древнем Китае были связаны, главным образом, с политикой, религией и ритуалами захоронения.



Ил. 1. Фрагмент фрески дворца «Юнле»

К моменту окончания правления династии Цин (1644–1912 гг.) Китай пережил много войн и много потрясений. После войны сопротивления против Японии и гражданской войны, в 1949 г. был основан новый Китай.

В первые дни основания Народной Республики страна была относительно закрыта, в том числе – для искусства. В начале 60-х гг. в Китае впервые появилась университетская специальность по созданию фресок, но из-за трудного социального положения того времени ее выпускники не могли продолжать учебу, и были разбросаны по всей стране. В 1978 г., когда Китай открыл свои двери миру и искусству, наконец, 20 лет спустя, эти монументалисты начали заниматься созданием фресок в различных частях Китая.

Фрески в Пекинском столичном аэропорту оказали большое влияние на китайское монументальное искусство. Они стали образцом современных фресок. По официальной статистике 1988 г., за десять лет после завершения фресок в Пекинском аэропорту по всей стране появилось около тысячи новых фресок.

Современные фрески изображают самые разнообразные сюжеты. Приведем примеры некоторых из них.

«Неча. Шумит море», автор Чжан Динь, основываясь на истории, вносит много традиционных китайских элементов, но также и современный декор (ил. 2).



Ил. 2. Чжан Динь. «Неча. Шумит море». Фреска в Пекинском аэропорту

«Гимн жизни – радостный фестиваль брызг воды» изобразил художник Юань Юншэн на основе праздника национального меньшинства. На фреске несколько обнаженных фигур – это большой вызов китайской традиционной мысли. Обнаженные были покрыты после того, как фреска была закончена, и нельзя было увидеть ее полный вариант до 1990 г.

«Сычуанский ландшафт» художника Юань Юнфу похож на зелёный пейзаж в древней китайской живописи, но здесь использованы современные декоративные методы (ил. 3).



Ил. 3. Юань Юнфу. «Сычуанский пейзаж». Фреска в Пекинском аэропорту

«Песня о лесе» – автор Чжу Данянь создал из керамики монументальное произведение, где изображены тропические пейзажи юго-западного Китая.

Имеются и другие прекрасные работы: рельефная фреска «Восточная цивилизация», созданная Хоу Имином и Ли Линжуо в парке «Окно мира»; «Феникс в огне» создан Чэн Ли и Тан Сяоэ в Музее Цзинчжо и др.

Мы можем увидеть, что современные произведения искусства имеют традиционные китайские элементы и в то же время используют новые формы выражения. С постоянным прогрессом китайского общества китайские росписи также развиваются и изменяются. Новые темы, новые материалы и новые методы появляются одни за другими.

Кроме фресок, в современном Китае также появлялись в большом количестве памятники, такие как монумент народным героям, памятник жертвам землетрясения в Таншане и др.

По сравнению с древним китайским монументальным искусством, современное монументальное искусство имеет иную цель. После многих лет войны, слабости и изменения политической системы, китайский народ движется к обновлению. Мы видим, что китайское монументальное искусство после появления фресок в столичном аэропорту также реализует это желание.

Хотя все эти произведения современного монументального искусства основаны на культуре китайского народа, они широко принимают западную современную мысль в форме выражения. Это доказывает, что китайский народ стремится к прогрессу, но на основе наследия своей собственной культуры.

Независимо от того, в древние или нынешние времена, появление определенного вида монументального искусства имеет черты своего времени, как и все искусство, его развитие тесно связано с социальными условиями и жизнью людей. Так, терракотовая армия Цинь Шихуана появилась в эпоху высокой централизации – она является прямым воплощением той политической ситуации. В период появления буддийских храмов и скульптур многие люди следовали буддизму, а монументальное искусство было отражением их духовного мира в реальной жизни.

Современное китайское монументальное искусство создается в эпоху возрождения Китая, в эпоху прогресса, так что мы можем видеть не только любовь китайского народа к своей нации, но и его стремление к новому.

По сравнению с монументальным искусством других национальностей можно обнаружить, что китайское монументальное искусство имеет свой национальный характер. Однако характеристики китайского монументального искусства – отражение времени и национальных традиций – ограничивали древнее искусство, что весьма очевидно сегодня. Но и в современном Китае монументальное искусство сталкивается с различными трудностями.

Можно назвать среди них следующие моменты: отсутствие носителя, падение спроса, инвестиции капитала. Поясним их.

Во-первых, с развитием экономики в Китае построено большое количество зданий, что должно было быть хорошо для монументального искусства, но архитектура имеет свое собственное развитие, и эти новые здания имеют новые материалы и стили. Сами эти здания имеют высокую степень целостности. Традиционное монументальное искусство, такое как фреска, прикрепленная к строительной стене, утратило свой прежний носитель.

По этому поводу думается, что монументальное искусство новой эры должно искать новые носители и новые материалы. Монументальное искусство больше не может быть просто фресками, рельефами, витражами или другими украшениями в предыдущей концепции, а должно исследовать новую форму. Подобно смене носителя современного искусства, после появления фотографии, искусство изменилось от изображения объективности к вы-

ражению субъективности, от холста до инсталляционного искусства, и даже превратилось в концепцию. Это изменение носителя и формы выражения искусства необходимо, с тем чтобы выжить в ходе течения времени.

Изменение искусства отражает состояние жизни современных людей и характер времени. Монументальное искусство должно преодолеть названное ограничение: только обретя новые носители, монументальное искусство будет иметь больше направлений развития.

Во-вторых, как фотография снизила роль реалистичной живописи в наше время, так снизился и спрос на крупные монументальные работы. Благодаря ритму и предпочтениям современных людей, традиционное монументальное искусство, возможно, стало неуместным в общественных местах.

Современные люди любят развлечения, быстро меняющаяся популярная культура занимает основное место. Работа людей настолько тяжела, что они не хотят думать об утомительных проблемах после нее, не хотят сидеть тихо и пить чай, и больше не ценят философское мышление, свойственное предкам. Большинство людей любят простое визуальное воздействие и сенсорный опыт. Это видно на тех выставках с явным коммерческим характером, которые стали популярными в последние годы. На этих выставках для создания атмосферы используются научно-технические средства, основанные на сильной связи звука, света и движения. Хотя на этих выставках не демонстрируют произведения известных художников, люди готовы купить дорогие билеты. Можно увидеть, что зрители полны интереса к этому.

Монументальное искусство – общественное искусство. Служение публике – одно из его требований. Оно не для художников, а для всех людей. Вероятно, некоторые интерактивные или динамичные инсталляции могут стать тенденцией монументального искусства. Если монументальное искусство хочет привлечь современных людей, это может быть хорошим выбором, чтобы просто предоставить визуализацию, развлечь и заинтересовать, а не нести какой-то глубокий смысл.

В-третьих, в отличие от древних времен, сегодня не существует крупномасштабных проектов, задуманных императорами, чтобы показать свою власть. Религия постепенно утратила свое влияние на людей, которые принимают современную науку. Количество крупных проектов монументального искусства, спонсируемых государством, ограничено.

Однако, благодаря экономическому развитию, в Китае все больше и больше богатых людей, которые начинают инвестировать свое богатство в рынок искусств. Основным мотивом их инвестиций является денежный интерес. Мы видим, как многие молодые художники спонсируются и подписывают контракты с инвесторами. Затем они используют определенные методы для повышения своей популярности, чтобы их работы можно было продать по более высокой цене. Таким образом, инвесторы получают большую выгоду.

Для монументального искусства такого рода инвестиций, очевидно, поступает меньше. Традиционное монументальное искусство часто ограни-



чивается архитектурой, поэтому ему трудно циркулировать на рынке и невозможно приносить выгоду бизнесменам через транзакцию.

Поскольку количество крупных монументальных проектов, поддерживаемых правительством, ограничено, если мы хотим привлечь больше денег для инвестирования в монументальное искусство, мы должны убедить инвесторов, что такого рода вложения могут принести экономические выгоды.

Сейчас в Китае есть феномен: некоторые известные личности, «звезды» журналов или блогеры, посещая новые и интересные места, такие как специализированный ресторан, фотографируются на фоне какого-то пейзажа или даже интересных граффити на стенах заброшенных заводов. Затем это выкладывается в интернете. Многие пользователи компьютерной сети, увидев эту информацию, посетят те же места и сделают подобные фотографии. Такое поведение называется «расписаться в прибытии».

В связи с этой ситуацией многие бизнес-помещения начали серьезно относиться к дизайну. Например, в кофейне нарисованы отличительные фрески на стенах в целях рекламы и привлечения людей, которые будут тратить здесь деньги. Такой метод стал тенденцией в Китае.

В силу коммерческих интересов фрески переходят от больших монументальных, серьезных произведений к небольшим интерьерам. Это происходит, для того чтобы удовлетворить интерес общественности. Серьезность и возвышенность традиционного монументального искусства постепенно слабеют, но это компромисс, который нужен, чтобы справиться с изменениями времени.

Несмотря на то, что традиционное монументальное искусство постепенно исчезает, мы не должны быть слишком пессимистичными, а должны делать все возможное, чтобы внести свой вклад в дело, которое мы любим. Сегодня, когда погоня за выгодой доходит до крайности, мы, профессионалы искусства, должны лучше понимать, что искусство является носителем духовного мира, и думать о том, что оно может дать современным людям. Полагаем, что, даже будучи студентами, мы можем сделать следующие вещи.

**1. Поддержание профессионализма в бизнес-заказах.** Как студенты или выпускники, мы можем получить заказы, большинство из которых – это маленькие фрески для украшения частных домов. Такой заказ всегда должен соответствовать личному вкусу работодателя, и оплата невысока. Но и в этом случае мы должны относиться к заказу серьезно. Если монументалисты сохраняют профессионализм в коммерческом творении, стараются создать идеальные произведения, они развивают эстетические чувства публики. Если спрос людей на качество коммерческих работ будет выше, общий уровень коммерческих фресок тоже повысится, тогда у монументального искусства будут новые шансы.

**2. Присоединение к художественным организациям.** Сила одного человека мала, но, если многие люди собираются вместе, эта сила будет увеличена, можно сказать, что один плюс один больше двух. После формирования группы мы можем общаться друг с другом, обсуждать текущую ситуацию мо-

нументального искусства, открывать выставки. Можно влиять на людей более непосредственно и рассказывать людям об искусстве памятников древности.

**3. Быть ближе к вкусу людей.** Мы должны признать, что большинство людей в современном обществе, особенно молодежь, имеет тяжелую работу и очень устает. В свободное время они предпочитают простые и легкие формы культуры, а не сложные философские проблемы, и американская поп-культура стала их развлечением под давлением работы. Поэтому, когда мы делаем росписи и мозаики в общественных местах, мы можем рассмотреть темы, которые больше интересуют публику, но, как говорилось ранее, мы должны серьезно рассмотреть форму выражения, которая может быть темой современной культуры, при этом традиционной и серьезной композиции.

**4. Инновации содержания и формы.** Как профессионалы в искусстве, мы должны думать о том, как развивается традиционное монументальное искусство в наше время. Работа имеет содержание и форму. Если мы хотим, чтобы она обладала современностью, то это может быть сочетание классических тем и современных средств выражения, или выражение современных тем традиционным образом. Мы учимся на традициях, но не должны ограничиваться правилами. Только нарушая правила и разрушая привычки мышления, искусство может развиваться.

Времена меняются, и монументальное искусство сталкивается с вызовами и трудностями. Мы должны защищать традиции и одновременно открывать новые направления. Как будущий специалист по искусству, считаю, что наша задача заключается не только в создании определенной фрески или скульптуры. Эти работы являются носителем духовного мира человека. Памятник является памятником потому, что он несет в себе память людей о вещах, времени и самих себе, потому что эти вещи заслуживают того, чтобы их запомнили. Я надеюсь, что в будущем, когда люди будут стоять перед нашими работами и оглядываться на наше время, они будут тронуты тем, что видели, а затем воздвигнут памятник нашему времени.

#### Литература

1. *Васильев, Л. С.* История Китая: учебник / Л. С. Васильев, А. В. Меликсетов, А. А. Писарев. – М.: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2004. – 752 с.

2. *Виноградова, Н. А.* Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве: сборник научных статей / Н. А. Виноградова. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 288 с.

УДК 745.522.1:769.2(44)"17"

**Е. В. Борщ**

Екатеринбург, Россия

Уральский государственный

архитектурно-художественный университет;

### **Гобелены в декоре апартаментов: от проектов к образам французской книжной иллюстрации XVIII века**

*Документальное изображение гобеленовой обивки стен во французских иллюстрациях XVIII в. позволяет изучить типологию, разнообразие форм и стилей данного вида репрезентативного декора интерьера. В иллюстрациях часто встречается изображение вердюры, редко – алентуры. Жанровые разновидности и семантика гобеленов рассматриваются на примере иллюстраций Ф. Буше, Ю. Гравело, К.-П. Марилье, Ж.-Б. Удри. Ш. Эйзена. Поиск и сравнение позволяют установить источники изображений гобеленового декора – проекты французских декораторов и архитекторов XVII–XVIII вв.*

Ключевые слова: гобелен; вердюра; интерьер; французская гравюра XVIII в.; французская книжная иллюстрация XVIII в.

**Elena V. Borshch**

Yekaterinburg, Russia.

Ural state university of architecture and art;

### **Gobelins in a decor of apartments: from projects to images of the French book illustrations of XVIII century**

*Documentary images of a gobelins in the French illustrations of 18th century are one of a source for studying the typology, the form and styles of this representative decor of an interior. There are the frequent depictions of «verdure» and more rare depictions of «alenture» in the illustrations. Kinds and semantics of the gobelins are studied on an example of the illustrations of F. Boucher, H. Gravelot, C.-P. Marillier, J.-B. Oudry, C. Eisen. A search and a comparison are the methods of a find of the prototypes of the images of the gobelins. These are the projects of the French designers and architects of 17–18 centuries.*

Keywords: gobelin in illustrations; woven carpet in illustrations; interior's images; 18th -century French illustration; 18th -century French engraving.

Сохранившиеся французские апартаменты XVIII в., как правило, уже не обладают первоначальным оформлением стен гобеленами. Восстановить их облик можно на основе изучения жанровых гравюр того времени, в том числе, литературных иллюстраций.

Шпалеры (гобелены) имели статус репрезентативного стенного декора в домах французской знати, особенно после открытия Мануфактуры королевской мебели, более известной как Мануфактура Гобеленов (1667). Шпалерами украшали стены в замках, дворцах и особняках. Также они встречались в церквях и аббатствах [6, р. 321]. В XVIII в. гобелены обычно развешивали в помещениях официального назначения, например, в парадных королевских апартаментах в Версале. Их использовали для оформления опочивальни, как, например, показано на гравюрах «Украшение парадной комнаты с видом на сторону кровати» и «Украшение парадной комнаты с видом на сторону камина» из трактата Ж.-Ф. Блонделя [3; 2, р. 82, 83].

Большое распространение в то время получили так называемые «тентюры» – стенные текстильные обивки. Натянутые на подрамники, они заполняли намеченные заранее фрагменты стен. Комплект обивок мог состоять из разных предметов, в том числе, панелей, междуоконников (трюмо), наддверников (десюдепортов) и связующих деталей [6, р. 322]. Сочетание с отделкой стен обеспечивали тканые бордюры, имитирующие резные рамы. Даже в середине и второй половине столетия помещения декорировали обивкой так, что оставались свободными от них только двери и зеркала [7, р. 510].

Традиционными жанрами гобеленов были мифологический, исторический, пейзажный, аллегорический и портретный. Пейзажные гобелены – вердюры – представляли изображение лесов, садов, сельских мотивов, сцен охоты [2, с. 512]. Гобелены нередко являлись своего рода репродукциями картин. Пользовались успехом орнаментальные арабесковые композиции [6, р. 655]. В первой трети XVIII в. были актуальны гобелены с пасторальными, галантными и экзотическими сценами [20, р. 200]. В то же время появились алентуры – гобелены, имитирующие стенные обивки с висящей картиной. В середине – второй половине XVIII в. интерьеры по-прежнему украшали пасторали и вердюры так, что комнаты порой превращались в сады и рощи [7, 457, 476].

Французские литературные иллюстрации, в которых апартаменты служат фоном действия, передают особенности расположения и тематику гобеленов. Включение сюжетных гобеленов в композицию иллюстрации чаще всего необходимо для раскрытия ее смысла. Рассмотрим иллюстрации разных художников, в том числе, создателей картонов гобеленов – Ж.-Б. Удри и Ф. Буше.

Изображение сплошной шпалерной развески, характерной для эпохи «большого стиля» встречается на иллюстрациях П. Бриссара для «Сочинений» Мольера 1697 г. Так, действие пьесы «Брак поневоле» представлено в комнате, стены которой от пола до карниза декорировано вердюрами [16; 3, р.7]. На их фоне закреплены зеркало, бра и портрет в раме. Вердюры выполнены в манере живописной обманки. Как и на других иллюстрациях серии, они визуальнo расширяют границы места действия, создают впечатление сквозного пространства, открытого полностью или частично за счет

ложных окон и дверей. Благодаря вердюрам персонажи иллюстрации как будто находятся в саду или вот-вот в нем окажутся.

Разрезанная развеска панно, напоминающих вердюры, представлена на иллюстрации К. Жилло для басни «Сверчок» из «Новых басен» Ламотта 1719 г. [11]. Три панно вертикального формата, расположенные рядом над спинкой канапе, производят целостное впечатление, так как развивают единый пейзажный мотив. На одном панно изображены Аполлон и Дафна, на других – высокие деревья. Миф раскрывает смысл сцены: ее герой протягивает руки к героине, повторяя жест Аполлона. Сравнение позволяет предположить, что фигуры Аполлона и Дафны иллюстратор почерпнул из сборника «Рисунки для украшения кресел» Н.-П. Луара (1624–1679) [2, pl. 94].

Гобеленовая обивка заметна на иллюстрациях Ф. Буше к «Сочинениям» Мольера 1734 г. [17]. Живописец занимался созданием картонов для мануфактуры Бове в 1730–1740-е гг. и для мануфактуры Гобеленов в 1750-е гг. Неудивительно, что более половины его иллюстраций к пьесам Мольера имеют изображение гобеленов, в том числе, нескольких вердюр.

Так, на иллюстрации для «Мещанина во дворянстве» изображен фрагмент большой вердюры с бордюром, расположенной рядом с дверями над цокольной панелью высокого помещения [17; 5, p. 463]. Иллюзорное пространство вердюры настолько убедительно, что создается впечатление сцены в парке (ил. 1). Сохранившийся эскиз Буше подтверждает, что художник с большим вниманием передал пейзаж, занимающий примерно половину композиции иллюстрации [5, pl. 176]. Исходя из того, что на фоне вердюры изображен герой со шпагой в руке, пейзаж подчеркивает стихийный характер его действий.

При создании эскиза иллюстрации Буше, возможно, воспользовался собственными пейзажными работками. Но идея организации интерьерного фона, похоже, принадлежала другому художнику-декоратору. Аналогичные по размеру, тематике и расположению парные вердюры можно найти на проектной гравюре П. Лассюранса (1655–1723), озаглавленной «Декорация ламбри на стороне камина кабинета Пале-Бурбон» [12, № 41–5].

Подробно, в документальной манере передает гобеленовую обивку живописец Ж.Б. Удри в нескольких интерьерных сценах для издания «Басен» Ж. Лафонтена 1755–1759 гг. [10]. Самый эффектный пример – иллюстрация к басне «Молодая вдова» (басня № 124). Интерьер комнаты с камином отделан панелями с гобеленовыми вставками разной величины и тематики, расположенными в два яруса. Фигура героини изображена на фоне вердюр, создающих иллюзию парка (ил. 2).

Другие иллюстрации данной серии тоже очень детально передают гобелены. Иллюстрация к басне «Гороскоп» (№ 158) подробно изображает угловую часть высокой комнаты с двумя гобеленами в одинаковых рамках [10]. Боковой гобелен – вердюра – включает анималистический мотив, льва. Фронтальный гобелен – панно-медальон на пейзажном фоне – напоминает аллентуру. Оба гобелена расположены выше цокольной панели и

неточно подогнаны друг к другу. На иллюстрации «Кошка и два воробья» (басня № 215) представлена большая вердюра с тканым бордюром, занимающая всю плоскость стены от пола до потолка [10]. На иллюстрации «Ссора собак с кошками и кошек с мышами» (басня № 221) – две шпалеры в резных рамах: большая и малая вердюра-десюдепорт [10].



Ил. 1. Эскиз Ф. Буше для  
«Мещанина во дворянстве»



Ил. 2. Ж.Б. Удри для басни  
«Молодая вдова» Ж. Лафонтена

Второстепенное место, по сравнению с другими рисовальщиками, гобелены занимают в работах Ш. Эйзена. В его знаменитой серии иллюстраций к «Сказкам» Ж. Лафонтена 1762 г. можно найти два примера оформления стен, напоминающие обивку. В том и в другом случае художник изображает орнаментированные панели. На иллюстрации «Невозможный выбор», угол комнаты с зеркалом украшен узкой панелью с портретным медальоном и рокайлями [9; 2, р. 219]. На иллюстрации «Картина» квадратное поле панели заполнено крупными рокайлями и цветочной гирляндой [9; 2, р. 223]. Не исключено, что художник воспользовался гравюрой сюиты «Панно из орнаментов» Н. Луара, где есть похожая по пропорциям и мотивам растительная композиция [8; 2, р. 169]. Оба панно не имеют явной семантической нагрузки, хотя усиливают звучание композиции путем повторения элементов.

Точная передача гобеленовой отделки характерна для иллюстраций Ю. Гравело. Привычный порядок сплошной обивки стен можно найти в его сценах для «Декамерона» Д. Боккаччо 1757 г., фоном для которых служит вполне современный на тот момент интерьер [4]. Гобелены украшают помещения различного назначения – салон, комнату, опочивальню. Это боль-

шие вердюры, закрепленные выше цокольной панели, на которых развешены картины и часы. Чаще всего иллюстратор передает обивку фрагментарно, однако подробное изображение угловых вердюров есть на иллюстрации к 5-й новелле 3-го дня «Декамерона». Иллюзорный пейзаж удачно переплощает место действия: кажется, что беседующая галантная пара находится под сенью деревьев [4; 2, р. 46].

Аналогичные вердюры, видоизменяющие пространство небольшой комнаты без окон, Гравело повторяет в других сериях, например, на иллюстрациях для «Нравоучительных историй» Ж.-Ф. Мармонтеля 1765 г. [14]. Помимо точной передачи жанра гобелена, художник иногда акцентирует его деформированное состояние, чтобы выразить эмоции персонажей. Например, на иллюстрации к роману «Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо сцена выяснения отношений двух героев представлена на фоне вердюры, верхний угол которой отошел от стены [19; 3, р. 65].

Происхождение декоративных мотивов гобеленов, замеченных на иллюстрациях Гравело, очевидно. Панно и десюдепорты с цветочными вазонами, которые часто встречаются у него, имеют прямое отношение к увражу Д. Маро [15]. Так, из сюиты «Новые каминь» происходит панно с изображением вазона и Сфинкс, которое есть на иллюстрации к новелле «Испытание дружбы» Мармонтеля [14; 3, р. 167].

Тщательно переданы гобелены в интерьерных сценах К.-П. Марилье. Благодаря жанровым качествам они выполняют пространственно-композиционную и семантическую функции. Фронтальное изображение гобелена, закрывающего значительную часть стены, есть практически на всех интерьерных иллюстрациях Марилье для «Избранных сочинений» А.-Ф. Прево 1783–1785 гг. [18]. Среди них заметно преобладают вердюры.

Складывается впечатление, что художник использует композиционные приемы и находки предшественников. Например, на иллюстрации к «Памеле» встречается знакомое изображение Аполлона и Дафны [18; 17, р. 28]. Оказывается, что Марилье повторил иконографию аналогичной сцены на основе вышеназванной иллюстрации Жилло из «Новых басен» Ламотта 1719 г. [11]. Кроме того, судя по использованию мотива оторванного от стены гобелена, описанного выше, Марилье заимствовал композицию и детали более ранней иллюстрации Гравело для «Новой Элоизы» Руссо [19; 3, р.65].

Итак, гобеленовая обивка стен, характерная для апартаментов XVIII в., часто служила антуражем интерьерных сцен во французской литературной иллюстрации того времени. На протяжении столетия иллюстраторы неизменно повторяли пейзажную вердюру, создающую иллюзию расширения замкнутого пространства и раскрывающую лирическую тему эпизода. Более редко художники акцентировали внимание на сюжетных гобеленах, которые обеспечивали иллюстрацию эффектом «картины в картине» для пояснения действия.

Гобеленовые обивки, особенно вердюры, оставались актуальным способом моделирования интерьера в литературной иллюстрации, особенно у Ю. Гравело и К.-П. Марилье, которые уделяли деталям гобеленового декора большое внимание. В некоторых случаях иллюстрации отражали эволюцию стиля интерьера, о чем свидетельствует появление аллентур и орнаментов рококо, замеченных у Ж.-Б. Удри и Ш. Эйзена. Документальностью и подробной передачей гобеленов отличаются иллюстрации живописцев, особенно Ж.-Б. Удри. Максимально полно стремились передать пространство украшенного гобеленовыми обивками помещения П. Бриссар и К.-П. Марилье, фрагментарно – Ф. Буше и Ш.Эйзен.

Гобелены, замеченные в работах французских иллюстраторов, в ряде случаев удалось сопоставить с проектными аналогами французских декораторов и архитекторов XVII–XVIII вв. Скорее всего, иллюстраторам была известна проектная гравюра: и развертки декора стен П. Лассюранса, и образцы гобеленов Н.-П. Луара, и орнаменты для панелей Д. Маро. Сравнение книжных гравюр, созданных в разное время, доказывает, что источниками композиционных решений для отдельных художников второй половины столетия были более ранние иллюстрации К. Жилло и Ю. Гравело, созданные для других серий. Дальнейший поиск проектных и иллюстративных аналогов позволит продолжить исследование в данном направлении.

#### Литература

1. *Власов, В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-Классика, 2004-2010. – Т. 2. – 2004. – 709 с.

2. *L'Architecture à la mode où sont les nouveaux dessins pour la décoration des bâtimens et jardins. T. 1: Recueil d'estampes.* – Paris: Mariette; N. Langlois, [Vers 1738]. –125 f. de pl.: ill.

3. *Blondel, J.-F.* De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en general. 2 vol. / J.-F. Blondel. – Paris: Ch.-A. Jombert, 1737–1738. –198 p. 180 p.

4. *Boccace.* Le Décaméron de Jean Boccace. 5 vol. / Boccace. – Londra [Paris: Prault], 1757–1761. – 292 p.; 271 p.; 195 p.; 261 p.; 247 p.

5. *Boucher, F.* Dessins de François Boucher pour les Œuvres de Molière. On y a joint la suite des eaux-fortes et des gravures faites sur les dessins / F. Boucher. – Paris, 1734. – [204 pl.]: ill.

6. *Hautecoeur, L.* Histoire de l'architecture classique en France. Tome II: Le règne de Louis XIV / L. Hautecoeur. – Paris: A. et J. Picard, 1948. – IX, 939 p.

7. *Hautecoeur, L.* Histoire de l'architecture classique en France. Tome III: Première moitié du XVIIIe siècle, le style Louis XV / L. Hautecoeur. – Paris: A. et J. Picard, 1950. – IX, 673 p.



8. *Jombert, Ch.-A.* Répertoire des artistes. 2 vol / Ch.-A. Jombert. – Paris: Ch.-A. Jombert, 1765. – 250 pl.: ill.; 443 pl.: ill.
9. *La Fontaine, J. de.* Contes et nouvelles en vers. 2 vol. / J. de La Fontaine. – Amsterdam; [Paris]: [Barbou], 1762. – XIV, 268 p.; VIII, 306 p.
10. *La Fontaine, J. de.* Fables choisies mises en vers. 4 vol. / J. de. La Fontaine. – Paris: Desaint et Saillant, Durand, 1755–1759. – XXX, XVIII, 124 p.; II, 135 p.; IV, 146 p.; II, 188 p.
11. *La Motte, A. H. de.* Fables nouvelles / A. H. de. La Motte. – Paris: G. Dupuis, 1719. – 358 p.
12. *Lassurance, P.* [Décoration du Palais Bourbon] / P. Lassurance. – [Paris]: [J. Mariette], [1727]. – 8 pl.: ill.
13. *Le Pautre, J.* Oeuvres. 3 vol. / J. Le Pautre. – Paris: Ch.-A. Jombert, 1751. – 273 pl.: ill.; 268 pl.: ill.; 248 pl.: ill.
14. *Marmontel, J.-F.* Contes moraux. 3 vol. / J.-F. Marmontel. – Paris: Merlin, 1765. – 345 p.; 376 p.; 312 p.
15. *Marot, D.* Oeuvres / Marot, D. Oeuvres. – Amsterdam: D. Marot, 1712. – 240 pl.: ill.
16. *Molière.* Les oeuvres de monsieur de Moliere. 8 vol. / Molière. – Paris: D. Thierry, C. Barbin, P. Trabouillet, 1697. – 349 p.; 420 p.; 324 p.; 299 p.; 346 p.; 291 p.; 273 p.; 311 p.
17. *Molière.* Oeuvres de Moliere. Nouvelle edition. 6 vol. / Molière. – Paris [David], 1734. – 330 p.; 447 p.; 442 p.; 420 p.; 618 p.; 554 p.
18. *Prévost, A. F.* Oeuvres choisies. 39 vol. / A. F. Prévost. – Amsterdam; Paris: Hôtel Serpente, 1783–1785. – Vol. 17; 1784. – 552 p.
19. *Rousseau, J.-J.* Julie ou la Nouvelle Héloïse. 4 vol. / J.-J. Rousseau. – Neuhâtel; Paris: Duchesne, 1764. – 408 p.; 405 p.; 432 p.; 382 p.
20. *Whitehead, J.* The French interior in the eighteenth century / J. Whitehead. – London: Laurence king, 1992. – 256 p.

УДК 745.522.1  
**Е. А. Карпова**  
Москва, Россия  
Московский государственный  
строительный университет

### **Современное развитие монументального гобелена**

*Гобелен возник на стыке монументального и декоративно-прикладного искусства. Он предназначался для украшения замков, дворцов, для интерьеров соборов. Во все последующие века он сохранял черты репрезентативности. В России XX века при поддержке государства существовали заказы на монументальные гобелены. Известны произведения многих художников для общественных интерьеров. В западных странах «пластический взрыв» привел к возникновению пространственных объектов и инсталляций. Современный монументальный текстиль продолжает развиваться в этих двух направлениях.*

Ключевые слова: гобелен, монументальное искусство, архитектура, интерьер, пространство, текстильный арт-объект, инсталляция

**Elena A. Karpova**  
Moscow, Russia  
Moscow state university of civil engineering

### **Modern development of the monumental tapestry**

*The tapestry appeared at the junction of monumental and decorative arts. It was intended for decoration of castles, palaces, for interiors of cathedrals. In all subsequent centuries, it retained the features of representativeness. In Russia of the XX century with the support of the state there were orders for monumental tapestries. Known works of many artists for public interiors. In Western countries, the "plastic explosion" has led to the emergence of spatial objects and installations. Modern monumental textiles continue to develop in these two directions.*

Keywords: tapestry, monumental art, architecture, interior, space, textile art object, installation

Гобелены в равной степени можно отнести как к декоративно-прикладному, так и к монументальному искусству. Если обратиться к истории, то они служили для украшения и утепления парадных залов замков, дворцов, интерьеров соборов. Говоря о терминологии, следует отметить, что название «гобелен», обозначающее тематический стенной ковер, выполненный в технике ручного авторского ткачества, прижилось именно на отечественной почве. Изначально такие ковры назывались шпалерами, а собственно гобеленами

считались только изделия мануфактуры Гобеленов. В 1973 г. на шестой биеннале в Лозанне было принято решение считать гобеленом любое текстильное произведение, в основе создания которого лежит прием переплетения материалов. В настоящее время в связи с разнообразием форм и техник исполнения современного художественного текстиля существует сразу несколько равноправных терминов: шпалерами называют в основном исторические образцы, в международной выставочной и искусствоведческой практике используется понятие «искусство волокна» (fiber art) и «новая таписсерия».

Во все века своего существования гобелен оставался дорогостоящим репрезентативным жанром. По трудоемкости и затратам времени на ткачество он предполагал выбор серьезных и глубоких тем, сложных по разработке композиций. В своих монументальных формах гобелен процветал только при финансовой поддержке правящих классов или государства. Во Франции XIV–XV вв. при наличии сильной королевской власти и богатых дворов феодальной знати было создано множество шпалерных циклов, которые по масштабу замысла и по своим размерам сопоставимы с фресковыми росписями того времени в различных интерьерах. Это такие серии шпалер, как «Анжерский Апокалипсис», «История Цезаря», «Дама с Единорогом», «Сцены из жизни сеньоров» и др. В тот же самый период в раздробленной Германии были распространены менее дорогие шпалеры небольшого размера. В XVII и XVIII вв. гобелены в убранстве западноевропейских дворцовых интерьеров располагались в соответствии с их архитектурными членениями. Фактически они играли ту же роль, что и монументальные росписи, и станковые картины большого размера. В XIX в. нарастание черт станковизма в гобелене привело к его постепенному упадку, потере монументальных качеств. В серии «Времена года» по картонам Ж. Шере, выполненной на мануфактуре Гобеленов в самом начале XX в., очевидно, прослеживается утрата ощущения масштаба. По репродукциям этих гобеленов сложно представить их реальный размер: выглядят они как праздничные открытки того времени.

Реформа Ж. Люрса, начатая в первой трети XX в., вернула шпалере присущие ей ранее качества – плоскостно-декоративную трактовку композиции и ограниченную цветовую гамму. В 50–60-е гг. XX в. развитие искусства гобелена ознаменовалось так называемым «пластическим взрывом», который привел к возникновению совершенно новых пространственных объектов, не похожих на классический гобелен, к созданию «новой таписсерии». Эти важные этапы определили творческие искания художников-гобеленщиков в конце XX – начале XXI в.

В России искусство монументального гобелена долгое время опиралось на сформулированные Ж. Люрса принципы. Расцвет отечественной школы гобелена пришелся на 1960–70-е гг. и был связан с общим подъемом советского декоративно-прикладного искусства. Отличительными чертами российского (советского) гобелена стала приверженность плоскости стены и высокая образно-смысловая содержательность. В 1970-е гг.

нарасталась тенденция духовной и художественной ценности декоративного творчества, подчеркивалось его равноправие с «большими» жанрами – тематическими станковыми произведениями, монументальными росписями. В этот период гобелен стал снова активно включаться в интерьер. Гобеленами украшали эталонные в художественном отношении архитектурные объекты, а также многочисленные общественные интерьеры. Заказы на монументальные гобелены осуществляло государство. Ряд выставок, состоявшихся в 1970-е гг., показал расширение сферы изобразительных, сюжетных решений в искусстве гобелена, усиление изобразительного начала, но не на станковой, а на декоративной основе.

Две самостоятельные школы гобелена – московская и петербургская – внесли существенный вклад в становление и развитие монументального текстиля для общественных интерьеров на основе синтеза искусств в архитектуре и ансамблевого мышления. Обе школы объединяла приверженность плоскостному ткачеству и наполненным глубоким смыслом темам. Петербургская школа отличалась большей графичностью приемов, преобладанием сдержанной и лаконичной цветовой палитры, большей камерностью. Гобелены московской школы более разнообразные и звучные по цвету, как правило, общественно значимого содержания, часто торжественно-парадные. Тем не менее, исследователи отмечали, что советский гобелен часто выполнял функцию самостоятельной «духовной ценности», хотя не всегда учитывал связь с пространственным окружением или имел чисто формальную с ним связь, когда форма гобелена соответствовала форме стены, на которой располагался, он оставался эмоционально и изобразительно привлекательным для зрителя. Интересен был не только сам сюжет, но и подход к материалу, его обработке. Изобразительный ряд давал импульс для решения комплексной задачи раскрытия темы через возможности текстиля. Например, в масштабных гобеленах В. Платоновой «Суздаль» и «Московская Русь» текстильные материалы напоминают то парчу, то грубоватые поверхности домотканых народных изделий. Сочетание разных фактур с орнаментально контурной прорисовкой куполов и аркад, с наложением просвечивающих плоскостей позволило автору добиться своеобразного декоративного эффекта.

В 70-е гг. сформировалась и мощно прозвучала прибалтийская школа гобелена. Новые веяния в искусстве, доходившие сюда из западноевропейских стран из-за географической близости, быстрее подхватывались местными художниками. Они создавали не только плоскостные произведения, но вели поиски и в объемных композициях. Гобелен «Труд» Р. Хеймратса (Латвия) решен в технике гладкого ткачества. За счет фактуры нитей, шероховатости поверхности в нем можно почувствовать само строение ткани. Фактурная разработка превращает поверхность в активную и неотъемлемую часть интерьера, создает свое настроение в пространстве. В то же время композиции Э. Вигнере «Путевые впечатления. Куба» (1974) и «Кофейная кантата»

(1976) состоят не только из плоскостных, но и объемных элементов. Ранее, в 1972 г. автор предприняла попытку выйти в пространство, создав композицию «Морское дно» для интерьера гостиницы «Даугава». Объемный гобелен Р. Богустовой «Музыка» состоит из свисающих сверху стилизованных труб разного диаметра, всю композицию возможно обойти вокруг.

В конце XX – начале XXI в. российский гобелен без государственной поддержки ушел в сторону большей камерности. Многие авторы сознательно отказались от работ больших размеров, сделав акцент на изобразительности и содержательности своих произведений. Из немногих крупных государственных заказов можно назвать гобелены Народного художника РФ Н.В. Мурадовой для резиденции Президента РФ в Кремле и ряд ансамблевых работ для Верховного Суда РФ в Москве. Со второй половины XX в. по настоящее время одновременно существуют 3 основные формы монументального текстиля: фронтально-плоскостные произведения, напоминающие классический гобелен, привязанный к плоскости стены, объемные текстильные скульптуры и пространственные текстильные инсталляции. Представители московской школы гобелена в большей степени остаются верны традиционной плоскостной форме. Последовательным продолжателем искусства шпалеры в ее классическом понимании остается С.В. Гавин, который создает тематические произведения в технике гладкого ткачества. Даже в попытке раздвинуть привычные рамки, например в трехчастной композиции «Чистое небо» (2012), размещая изображения на нескольких планах, автор не сильно уходит в пространство. Стремление сохранить гобелен как «большой жанр» отражается и в желании выбрать глубокие, серьезные темы для своих работ, находить в рамках классической традиции новые подходы в их раскрытии, предлагать новые композиционные решения. Круг тем посвящен историческим событиям, обращению к стилям различных эпох, общественно значимым проблемам, философским вопросам. А.И. Мадекин выполняет фигуративные композиции на библейские и мифологические сюжеты. В абстрактно-ассоциативных работах авторы обращаются к своим личным переживаниям, отражающим впечатления от окружающего мира во всем многообразии его форм и проявлений. В произведениях А.С. Гораздина преобладает спонтанность, экспрессия, сильное природное начало. Гобелен Ф.А. Львовского «Ноосфера» (2018) поднимает вопросы экологии, существования и развития жизни.

Западный гобелен второй половины XX в. шел по пути все большего отхода от текстиля как материала. Если в масштабных по размерам и по силе эмоционального воздействия произведениях М. Абаканович и Я. Буич в полной мере работали волокно, пряжа, нити, шнуры, то в произведениях авторов из США, Японии все чаще появлялись эксперименты с нетекстильными материалами. В конце XX – начале XXI в. мы встречаем и текстильные и совершенно нетекстильные гобелены: из металла и различной синтетики. Художник из Нигерии Е. Anatsui создает свои монументальные

произведения из жестяных крышек от банок. Несмотря на использование металла, своим работам он придает свойства текстиля – пластичность, способность образовывать складки. Американская художница М. Штицлейн использует в своих панно детали от техники и строительные материалы. В XX в. состоялся выход текстиля в пространство, что положило начало освоению интерьерной и экстерьерной среды. Можно сказать, что инсталляция в современном арт-текстиле стала одним из самых распространенных способов выражения авторского замысла.

В настоящее время текстиль сам является источником формирования пространства. Текстильная среда в виде специально организованных в каком-то интерьере или в экстерьере концептуальных пространственных объектов, получила название инвайронмента (*environment* – окружающая среда). Используя приемы сценографии, при помощи определенного образного ряда, цвета, фактуры, освещения, запаха и звуков авторы добиваются максимального воздействия на зрителя. Многие художники занимаются поиском новых структур, динамичных фактур, стремясь не только соединить текстильный объект и окружающее пространство, но и вступить в диалог с аудиторией через включение ее в пространство самого произведения. Зритель рассматривает каждый объект не со стороны, а как бы изнутри, изучая его в движении, в тактильном контакте. На уровне непосредственного взаимодействия автор передает зрителям свою философию и эмоционально-информационный посыл. С направлением текстильной скульптуры и инвайронмента связано творчество петербургского художника по текстилю Н.Н. Цветковой. Ее монументальные инсталляции гармонично вписываются как в пространство интерьера, так и в природное окружение. Причем изменение внешнего пространственного окружения влияет на смысловое содержание работ, позволяя по-новому осмысливать обозначенную тему.

Монументальный гобелен в современном интерьере и экстерьере продолжает играть ту же роль, что и в предшествующие века. В одном случае гобелен создается для определенного пространства, с учетом его структуры и стилистических особенностей. Гобелены могут служить композиционной доминантой пространства или самостоятельно формировать пространство, акцентировать отдельные его части, зонировать. Они дополняют образ интерьера цветом, ритмом, формой, масштабом. В другом случае гобелены выступают как выставочные арт-объекты для временной демонстрации с последующим перемещением в другое место. И здесь гобелены по-разному обыгрывают архитектурное окружение: как яркий цветовой акцент, как плоскость (привязанная к стене или свободно висящая), как форма сложной моделировки (монументальная скульптура или текстильная архитектура, окружающая зрителя). Такое разнообразие подходов и пластических решений позволяют монументальному гобелену органично взаимодействовать с архитектурной средой и продолжать развиваться, не застывая в рамках традиции.

## Литература

1. *Бецьева, Н. И.* Гобелен в общественных интерьерах России 1970-1990-х годов: на примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ: автореф. дис. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. – М., 2004.
2. *Кабанова, О.* Гобелен в интерьере / О. Кабанова // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 3. – С. 20-23.
3. *Карпова, Е. А.* Арт-текстиль как синтез среды, дизайна и декоративно-прикладного искусства / Е. А. Карпова // Время дизайна: мат-лы XVII междунар. науч. конф. – СПб., 2016.
4. *Макаров, К. А.* Советское декоративное искусство / К. А. Макаров. – М.: Советский художник, 1974. – 332 с.: ил.
5. *Савицкая, В.* Превращения шпалеры / В. Савицкая. – М.: Галарт, 1995. – С. 86.
6. *Цветкова, Н. Н.* Искусство текстиля XXI в.: направления развития / Н. Н. Цветкова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – Вып. № 4. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-tekstilya-xxi-v-napravleniya-razvitiya#ixzz3oqNLJvob> (дата обращения: 21.11.2019).

УДК 745.522.1"19/20"

**А. А. Голубева**

Москва, Россия

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

### **Текстильная фреска. Монументальные гобелены XX–XXI вв.**

*Синтез традиционной шпалеры и художественных поисков эпохи модернизма нашел отражение в развитии современного монументального авторского гобелена. Это направление высокого искусства связующим звеном между функционалистской архитектурой, художественными концепциями модернизма и широкой публикой.*

Ключевые слова: современный гобелен, «кочующая фреска», монументальный гобелен в архитектуре

**Anna A. Golubeva**

Moscow, Russia

Moscow state art-industrial academy of S. G. Stroganov

### **Textile mural. Monumental tapestries of XX–XXI centuries**

*The synthesis of traditional tapisserie and artistic searches of the era of modernism is reflected in the development of the modern monumental author's tapestry. This direction of high art is the link between functionalist architecture, the artistic concepts of modernism and the general public.*

Keywords: modern tapestry, muralnomad, a monumental tapestry in architecture

Французский архитектор-модернист Ле Корбюзье середине XX в. вводит в обращение образное определение монументального гобелена как «кочующей фрески». В этом словосочетании соединены воедино важные аспекты восприятия современного гобелена. Само указание на прообраз – монументальную фресковую живопись – говорит о взаимосвязи гобелена с архитектурой на уровне общей эстетической концепции. Роль монументального гобелена в интерьере определяется взаимодействием рациональной, подчиненной функциональным задачам архитектуры и широкого зрителя. Кочующая фреска становится своеобразным эмоциональной доминантой, наполняющей архитектурное пространство сложными художественными аллюзиями. Эпоха модернизма и научно-технического прогресса меняет отношение к архитектурному пространству и его оформлению. Будучи яростным противником бессмысленного копирования устаревших орнаментальных и декоративных решений, Корбюзье провозглашает «закон белых стен»: «В период потрясений, когда смешались все понятия, многие свыклись с темным фоном наших инте-



рьеров. Но творения нашей эпохи, столь дерзкой, опасной, столь воинственной и побеждающей, казалось бы, ждут от нас, чтобы мы научились жить и мыслить на светлом фоне белых стен» [1]. Новая архитектура не просто рациональна и логична, по мысли архитектора, она должна быть освобождена от объектов декоративного искусства, которые выглядят двусмысленно.

Традиционный гобелен, воспринимаемый как объект декоративного искусства, сочетавший в себе орнаментальные и изобразительные решения, накопленный столетиями, отходит на второй план. В XX в. формируется новая парадигма авторского гобелена как объекта монументального искусства, привлекающая выдающихся художников и архитекторов.

Парадоксально, но особую роль в возобновлении интереса к гобелену как со стороны художников, меценатов, искусствоведов, так и широкой публики послужило переосмысление культурного и художественного наследия после окончания Второй мировой войны. Многие столетия Франция была страной с высочайшим технологическим и художественным уровнем производства шпалер и гобеленов. Изменяясь в рамках господствующих стилей, тканые гобелены входили в состав декоративного оформления интерьеров. Послевоенная эпоха рассматривала это наследие как национальное достояние, демонстрирующее не только высочайший культурный уровень нации, но ее духовное превосходство и победу над фашистской идеологией. В 1946 г. была открыта уникальная выставка, на которой вместе демонстрировались шпалеры и гобелены начиная от эпохи Средневековья до 40-х гг. XX в. Многие гобелены были спрятаны и недоступны для зрителей на протяжении всей войны. Среди признанных шедевров средневекового искусства на выставке были представлены два монументальных цикла шпалер «Анжерский Апокалипсис» и «Дама с единорогом» из Музея Клуни. Современные гобелены представляли работы, выполненные по картонам французских художников Рауля Дюфи, Жана Люрса, Роберта Огински. Кураторы выставки Пьер Верле из Лувра и Жан Кассо из Национального музея современного искусства включили тему войны в концепцию экспозиции и представили историю гобелена как подъем, падение и новое возрождение [2].

Современники восприняли выставку как призыв к художникам и архитекторам обратиться к теме создания гобеленов и возрождения исторических центров ткачества, таких как Обюссон. Это был своеобразный вызов для художников, работавших в станковой живописи и графике и мыслящих в рамках эстетической концепции. Требовалось не просто перенести свои творческие искания в новое технологическое воплощение. Необходимость создания нового изобразительного и пластического языка, органичного технологии ткачества определила направления поисков.

Одним из самых очевидных путей интеграции современного искусства и техники гобеленового ткачества стало создание копий картин известных художников начиная от А. Матисса, Д. Альберса, М. Ротко, Ле Корбюзье до П. Пикассо. Этот путь выявил важные проблемы, требующие форми-

рования определенной позиции со стороны художника. В первую очередь, это проблема взаимоотношения оригинального живописного произведения и тканной копии. Некоторые художники, например А. Матисс, не участвовали в процессе адаптации и были разочарованы результатами.

Одним из известных коллекционеров, выступавших как заказчик создания копий живописных произведений, был Н.А. Рокфеллер. С 1955 по 1975 гг. при его финансировании было создано большое количество копий. Так сложилась коллекция гобеленов-копий живописных полотен П. Пикассо. Среди них такие знаменитые работы художника, как «Авиньонские девицы» и «Герника». Перевод изображения в иную технологическую форму требовал переработку картин с точки зрения тональной контрастности, обобщённости цветового решения и детализировки. Гобелен по картине «Авиньонские девицы» визуально производит впечатление крупномасштабного изображения, несмотря на то, что почти точно повторяет размер живописного полотна. Такой эффект был достигнут путем сокращения количества цветов и оттенков, отказа от воспроизведения мелких мазков кисти и более ясного тонального построения фигур в композиции. Немаловажную роль в создании такого воздействия на зрителя имеет фактура поверхности гобелена, которая крупнее и выразительнее, чем поверхность грунтованного холста.

Опыты по созданию копий живописных произведений в технике гобелена привели к пониманию принципиальных особенностей и требований к созданию изображения для «текстильной фрески». Основополагающие принципы современного искусства монументального гобелена были сформулированы Ж. Люрса, выдающимся художником, посвятившим свое творчество развитию этого направления искусства. Люрса обратился к изучению средневековым монументальных шпалер, отличавшихся в своей разработке изобразительных мотивов от технически изоциренных гобеленов XVII – XVIII вв. Серия из 7 шпалер под названием «Анжерский Апокалипсис», выполненной в мастерской Н. Батайля в конце XIV в., произвела на французского художника огромное впечатление. Он был поражен простотой форм, ярким цветовым сочетаниям, решенным локальными выразительными плоскостями. Средневековый мастер использовал только 20 цветов в создании гобеленов, но это не создало впечатление монотонности или ограниченности композиционного решения. [3]

Результатом изучения композиционных и технологических приемов стало убеждение, что изображение для гобелена должно создаваться специально для воплощения в ткачестве с учетом того, что поверхность гобелена иначе, чем холст или другие материалы, отражает свет. Это требует внимательной тональной и цветовой разработки, тщательного отбора цветов. Создаваемый для того, чтобы разместиться на стене, гобелен должен отвечать особенностям архитектуры и конкретного интерьера. Картон, который выполняет художник, должен быть в натуральную величину, он становится ключом для точной работы мастеров-ткачей. Наиболее важным для даль-

нейшего развития монументального гобелена стало понимание возможностей воплощения философских и религиозных сюжетов в авторской интерпретации. «Что такое шпалера? Это – ткань, не больше и не меньше, но ткань особой, шероховатой и «жирной» фактуры – окрашенная, но ограниченная в цветовых нюансах. Она обладает гибкостью, но, не настолько, как батист или шелк. Тяжелая – вот, пожалуй, то слово, которое удовлетворяет меня полностью. Тяжелая – благодаря всей шерсти, всему руно, всем переплетениям, сцепленным друг с другом, всем нитям, сбитым железным гребнем, переплетенным в единое целое и укрепленным мастерскими узлами. И если ткань действительно прекрасна, то это потому, что в ней, прежде всего, заключено определенное содержание. В богатстве и щедрости мысли всегда есть что-то значительное...» [4]. Для воплощения в гобелене «значительной мысли» необходимо было разработать новый символический язык образов и аллегорий, и Люрса обращается к сложным темам и сюжетам наполненными философскими и политическими контекстами. Художник был членом французской коммунистической партии, участником движения Сопротивления и атеистом, но, как и многие его современники, пережившие войну, он очень глубоко размышлял над темой войны и мира, добра и зла. Выражая свои воззрения в творчестве, Люрса создает гобелены «Свобода» (1942), «Рождение ландскнехта» (1946) и шпалеру-мемориал «Памяти борцов Сопротивления и узников нацизма» (1945).

Самым сложным символическим циклом монументальных гобеленов художника стала «Песнь Мира». Он состоит из 10 гобеленов площадью 400 кв. метров и раскрывает символически ключевые темы XX в.: война, мир, космос и новые возможности человека. Цикл «Песнь Мира» был показан на многих выставках прежде, чем занять место в интерьере старинного госпиталя Сен-Жан, превращенного в музей в Анже.

Знаковым для понимания авторского принципа работы над сложной монументальной композицией стало создание алтарного образа для интерьера церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси. Прежде, чем приняться за работу, художник изучал архитектуру и интерьер церкви, он долго колебался, согласиться ли на предложенную работу. Его, как человека атеистического мировоззрения, волновал вопрос визуализации канонического сюжета посредством авторской транскрипции религиозной символики. Алтарный гобелен «Апокалипсис» позволил художнику предложить новую иконографию, основывающуюся на глубоком знании средневековой символики. «Основные образы иконографии – Жена, облеченная в Солнце, побеждающая дракона между Эдемским деревом и деревом Иессея» [5].

Гобелен почти полностью закрывает стену апсиды от перекрытия до арочных проемов повторяя изгиб стены. Его размер – 4,50 × 12,40 метров, общее композиционное решение делит поверхность на 4 хорошо читаемые смысловые зоны с самостоятельными сюжетными линиями, выделенные локальными цветами – черным, белым, зеленым и красным. Центральная часть

посвящена 12-й главе «Откровения святого Иона Богослова», или «Апокалипсиса». Образ Богоматери представлен не в каноничной трактовке, а как обобщенный силуэт женской фигуры в солнечном круге с лучами на черном фоне. Повторяющаяся тема кругов в композиционном решении подчеркивает не только символику божественности, но и создает единство с архитектурным мотивом арок и конструкцией потолка алтарной части. Форма круга, выбранная художником, концентрирует внимание на важных смысловых элементах композиции: Богоматери, младенце Христе, Святом Георгии и теме Земли. На примере этого масштабного гобелена можно рассмотреть принципы стилизации и формообразования, применяемые Люрса во всех работах. Это, прежде всего, плоскостная трактовка всех элементов композиции, философский образ пространства очень часто выполняет черный фон или локальный желтый и синий. Форма круга, столь любимая автором, приобретает сложное символическое содержание, превращаясь то в Солнце, то в образ ядерного взрыва. Этот прием позволяет усилить цветоносность всех оттенков, используемых в конкретной работе. Роль линии, подчеркнутая тоном или цветом, показывает связь гобеленов с графическими работами мастера. Люрса часто включал в композицию фрагменты текстов, что роднит его гобелены не только со средневековыми шпалерами, где применялся этот прием, но и с современными живописными экспериментами.

Алтарный образ Люрса не единственный пример монументального гобелена на религиозную тематику. Одним из крупнейших алтарных образов, выполненных в технике ткачества, стал гобелен «Христос во славе в Тетраморфе» Г. Сазерленда для часовни Богоматери Собора Св. Михаила в Ковентри, Великобритания (1952–1961). Архитектор собора Б. Спенс специально запланировал монументальный гобелен как часть убранства часовни. Обращение к художнику с предложением создать монументальный алтарный образ было не случайным. В конце войны Сазерленд получил заказ от каноника церкви Св. Матфея в Нортгемптоне на создание распятия для алтаря. Его небольшого размера живописное полотно со сценой распятия Христа полно эмоционального накала и глубокого трагизма. Эта стилистика была перенесена автором и в алтарный образ для собора в Ковентри. Сазерленд выбирает цветом для фона – зеленый. Выбор не случаен, еще во времена Средневековья в XIII в. вышел в свет труд «De sacro sancti altari misterio» кардинала Л. Конти, будущего папы Иннокентия III, о символике цвета в литургической практике. Он рассматривает в своей книге зеленый цвет как цвет надежды и вечной жизни [6].

Зеленый цвет не плотный и одномерный, как фон на гобеленах Люрса, он мерцает переходами более темных или светлых оттенков. Этот прием создает впечатление предстояния зрителей перед порталом в иное сакральное пространство. Структура композиции является продолжением сложной архитектуры, а желтые линии делят фон на смысловые зоны, определяя визуальную иерархию гобелена. Помимо цветовой символики, Сазерленд ис-

пользует совмещение разномасштабных изображений, раскрывающих авторскую идею. С большого расстояния зритель видит фигуру Христа, она будет сопровождать его по мере приближения к алтарю. Когда же люди окажутся перед престолом, они в полной мере оценят размеры фигуры Спасителя и соотнесут себя с маленькой человеческой фигурой, помещенной художником между гигантских стоп со стигматами. Художник не отходит от канонического изображения Христа и символов четырех Евангелистов, но трактует в авторской пластической манере, свойственной направлению его живописных поисков в стилистике экспрессионизма и сюрреализма.

Иными композиционными и стилистическими приемами пользовался английский художник Дж. Пайпер в процессе работы над гобеленом «Святая Троица» для алтаря собора Чичестера (1966). В 60-е гг. настоятель собора Дж. Белл принимает судьбоносное решение привлечь для оформления старинного собора современных художников. Таким образом в храме появились не только витраж Шагала и живопись Сазерленда, но и 2 гобелена специально созданных для собора Чичестера. Настоятель собора обратился с просьбой к скульптору Г. Муру порекомендовать художника, который, на его взгляд, был способен решить непростую задачу – создать цветовой акцент в интерьере предела храма. На тот момент Дж. Пайпер успешно создавал витражи и панно для интерьеров, но гобеленами никогда до этого не занимался. Именно влияние витражных приемов в композиции приходит на ум в первую очередь, когда видишь этот гобелен. Небольшой по размеру, он разделен на 7 частей: такая композиция диктуется деревянной преградой в неоготическом стиле. Чистые локальные цвета, данные большими пропорционально сгармонизированными массами, напоминают работы А. Матисса позднего периода и создают динамическое равновесие. Боковые части, символизирующие Евангелистов, выражены цветом, символизирующим разные стихии.

Большие плоскости чистых локальных цветов использовал для построения структуры гобеленов и Ле Корбюзье. Цикл гобеленов не имел религиозного назначения, они предназначались для залов заседаний в Капитолии столицы Пенджаба Чандигархе (1951–1955). Эти монументальные полотна, строго говоря, нельзя назвать гобеленами, так как они сотканы в ковровой технике килим, древней и очень популярной в Индии и других странах Востока. Композиции минималистичны, основным язык – это соединение различных прямоугольников с геометризированными символами человека, земли, природы и весов правосудия так, что отсутствует фон как элемент композиции. Размеры этих прямоугольников выстроены согласно системе пропорций, разработанной Корбюзье для проектирования архитектуры.

В основе композиций настенных ковров идеалистическая концепция автора, суть которой в том, что каждый прямоугольный фрагмент, выделенный цветом, будет соткан в разных семейных мастерских, сохраняющих древние традиции ткачества. Впоследствии эти разрозненные куски будут соединены согласно картону и должны будут символизировать еди-

нение всех жителей штата перед законом. Корбюзье считал, что историческая практика ткачества в Европе и других регионах имеет общие черты и возможности, которые должны быть использованы для воплощения проектов эпохи модернизма. Эта концепция отражала взгляды архитектора, сформировавшиеся под впечатлением от общения с Д. Неру. И хотя многие представители индийского судейства были против такого оформления и несколько полотен были демонтированы, исследователи творчества архитектора считают, что этот цикл гобеленов стал высшим достижением практической деятельности художника в сфере проектирования монументальных текстильных объектов. Сложная судьба сложилась у гобелена «Жребий брошен» (1960). Он был специально заказан у мастера архитектором Сиднейского оперного театра Й. Утсоном, мечтавшим привлечь к оформлению интерьеров театра также Пикассо и Матисса. Гобелен был закончен раньше завершения строительства и остался висеть на долгие годы в доме Утсона. Спустя почти 60 лет он был размещен в западном фойе театра, знаменуя воплощение изначальной идеи двух архитекторов [7]. Это один из примеров распространения интереса к монументальному гобелену как элементу решения сложных архитектурных пространств.

В Бразилии Р. Б. Маркс, ландшафтный дизайнер и архитектор, обращается к созданию гобеленов в общественных интерьерах. В Австралии развивается самобытная школа монументального гобелена, работы художников размещены в интерьерах архитектурных сооружений разного назначения, но их объединяют сложное пространство и важное смысловое значение гобелена как смысловой и эмоциональной доминанты в функциональной архитектуре. Современный изобразительный язык сочетает авторскую стилистику, элементы национальных орнаментов и символических изображений, и высокую технологическую выразительность текстильных фресок. К ним относятся гобелен для главного холла Парламента Австралии (А. Бойд, 1988), гобелен Д. Олсена для правительственных зданий «Восходящие солнца над Австралией» (1997), гобелен «Аотеа» для национального центра Аотеа (Р. Эллис, 1989), гобелен, созданный по проекту Й. Утсона, «Посвящение Карлу Эммануэлю Баху» (зал репетиций Сиднейского театра, 2003) и «Глаз желаний» – гобелен Королевского госпиталя в Мельбурне (С. Смарт, 2011).

Тканые объекты становятся экспонатами самых престижных выставок, на Биеннале Современного искусства в Венеции 2019 г. были представлены 2 гобелена У. Мюллер «Контейнер». Примеры современных монументальных гобеленов, созданных за последнее десятилетие, демонстрируют интерес архитекторов и художников к выразительным возможностям технологии тканых фресок.

## Литература

1. *Ле Корбюзье*. Архитектура XX века: пер. с фр. / Ле Корбюзье. – М.: Прогресс, 1970. – С. 57.
2. *Wells, K. L. H.* Weaving Modernism. Postwar tapestry between Paris and New York / K. L. H. Wells. – New Haven and London: Yale University Press, 2019. – С. 203.
3. *Мамедова, Л. А.* Проблемы развития религиозного искусства Франции 1920-1950 гг.: ансамбль церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси: диссертация ... канд. искусствоведения / Л. А. Мамедова. – М., 2003. – С.138.
4. *Дизайн интерьера*. Шпалеры Жана Люрса: [при подготовке публикации были использованы материалы В. И. Савицкой]. – URL: [https://www.5arts.info/textile\\_design\\_jean\\_lurcat\\_tapestries](https://www.5arts.info/textile_design_jean_lurcat_tapestries) (дата обращения: 20.12.2019).
5. *Ге, Е.* Церковь в Асси как музей современного религиозного искусства / Е. Ге. – URL: <http://www.m-chagall.ru/library/shagalovskiy-sbornik-virusk-4-12.html> (дата обращения: 1.12.2019).
6. *Пастуро, М.* Зеленый: история цвета / Мишель Пастуро. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – С. 32.
7. *История длиною в 59 лет: гобелен Ле Корбюзье украсил сиднейский оперный театр*. – URL: <https://archi.ru/news/68332/istoriya-dlinouyuv-59-let-gobelen-le-korbyuze-ukrasil-sidneiskii-opernyi-teatr> (дата обращения: 15.10.2019).

УДК 75.052:003.07Dorfsman

**С. В. Пашковский**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Монументальная типографика Лу Дорфсмана**

*В статье исследуется творческий путь дизайнера Лу Дорфсмана, рассматриваются принципы и методы проектирования и поясняется, как типографика в его исполнении может стать произведением монументально-декоративного искусства.*

Ключевые слова: Лу Дорфсман, типографика, шрифт, интерьер, монументально-декоративное искусство, Gastrotypographicalassemblage.

**Sergey V. Pashcovsky**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Lou Dorfsman's monumental typography**

*The article investigates the creative way of designer Lou Dorfsman, considers the principles and methods of design and explains how typography in its performance can become a work of monumental and decorative art.*

Keywords: Lou Dorfsman, typography, font, interior, monumental and decorative art, Gastrotypographicalassemblage.

Вдумчивый читатель может усмотреть в заголовке некий парадокс. Ведь у большинства из нас типографика ассоциируется с разнообразной печатной продукцией: книгами, журналами, рекламными изданиями и тому подобным, то есть тем, что печатается на бумаге. Бумага – совсем не тот материал, который обычно используется в монументальном искусстве. Кроме того, во всех печатных изданиях используется шрифт и, как правило, в мелком кегле. Да и сами издания невелики по размеру. Причем же здесь монументальность? И каким образом типографика вдруг может стать монументальной? Не будем спешить с выводами, а проследим за тем, как складывался творческий путь дизайнера, и получим ответы на эти вопросы.

Родился Луис Дорфсман в 1918 г. в Нью-Йорке, на Манхэттене в семье еврейских иммигрантов из Польши. Вскоре после рождения сына Дорфсманы переехали в Бронкс – соседний район Нью-Йорка. Здесь прошло детство Лу и школьные годы в «Theodore Roosevelt High School». По окончании школы в 1935 г. он хотел поступить в университет и занять-



ся бактериологией, которой увлекался в последнее время, но в разгар Великой депрессии платить за обучение 300 долларов в год семье оказалось не под силу. Пришлось круто менять планы.

Выбор пал на колледж «The Cooper Union for the Advancement of Science and Art», основанный в 1859 г. одним из самых богатых бизнесменов США, промышленником и плодовитым изобретателем П. Купером. В колледж входят три школы, которые готовят по программам бакалавриата и магистратуры в области архитектуры, изобразительного искусства и инженерии. Поступив сюда, Лу не пришлось платить за обучение. Напротив, за проявленное усердие в учёбе он даже получал стипендию.

Здесь Лу познакомился, а потом и подружился с будущими легендами американского дизайна Хербом Лубалиным и Фрименом Кроу. В дальнейшем каждый пошел своей дорогой, но дружеские отношения они сохранили на всю жизнь. Первым серьезным проектом, в котором Дорфсману довелось поучаствовать еще студентом, было оформление Всемирной выставки в Нью-Йорке. Этот полезный опыт ему впоследствии очень пригодился. По окончании колледжа в 1939 г. последовала работа в разных рекламных агентствах.

Высокий уровень его работ заметили, и в 1946 г. пригласили в радиовещательную компанию «Columbia Broadcasting System». К этому времени компания уже была лидером не только в области рекламы, но и в относительно новом направлении – корпоративной айдентике. Фрэнк Стэнтон, в то время Президент компании CBS, прекрасно понимал значение продвинутого дизайна для бизнеса. У него уже работала целая группа дизайнеров, которую возглавлял талантливый Уильям Голден. Став его помощником, Лу многому научился у своего наставника, приобрел бесценный опыт и усвоил очень важный урок рекламного бизнеса. Он заметил, что, когда они, засучив рукава, вырезали буквы, масштабировали фотографии и выклеивали макеты рекламных объявлений, бездарности в дорогих костюмах заседали в кабинетах и принимали решения по проектам, которые он с Уильямом собственно и делал. Для Дорфсмана стало очевидным, что его работа была бы намного эффективнее, если бы он находился там, где эти проекты обсуждаются.

С Голденом он проработал до 1951 г., когда появилась совершенно новая информационная среда – телевидение. Корпорация CBS разделилась на 2 подразделения: телевизионную сеть и сеть радиовещания. Энергичный и напористый, Голден прихватил самую интересную и многообещающую сферу – возглавил отдел рекламы и дизайна телевидения. Тогда и появился придуманный им один из самых известных и узнаваемых товарных знаков в мире – символика CBS в виде «глаза». А Дорфсмана назначили на должность арт-директора радиовещательной компании. Его не смутило, казалось бы, неизбежное падение интереса к радиовещанию. Он энергично принялся убеждать менеджеров отдела продаж в необходимости расширять аудиторию, не только обращаться к обычным радиослушателям, а привлекать к сотрудничеству рекламодателей, партнеров, правительствен-

ные учреждения и организации. В это непростое для данного бизнеса время требовались свежие идеи, в частности в дизайне рекламы, а их у Дорфсмана было предостаточно.

На обложке одной из брошюр, рассказывающей о достоинствах радио, в слове «hearing» (англ. слух, прослушивание) он заменил две буквы после «h» на рельефное изображение человеческого уха. В английском языке слово «ухо» пишется как «ear». Обыграв родственность этих слов, и применив такой заурядный технический прием как тиснение в сочетании с элегантным сверхконтрастным шрифтом, Дорфсман заставил его прозвучать.

В рекламном объявлении радишоу популярного комика Ричарда Скелтона, его фотопортрет был разрезан на отдельные полоски, скомпонованные под разными углами. Необычная композиция с узнаваемым персонажем сопровождалась подписью «Не желаете ли кусочек Скелтона?» Концепция рекламы заключалась в том, что вместо обычной платы за использование всей программы целиком рекламодателю предоставили возможность приобрести в рамках этого шоу столько рекламных мест, то есть эфирного времени, сколько ему необходимо. Уравновешенность, выдумка, чистота черно-белой графики и безупречное владение шрифтом привлекали внимание многих клиентов. За короткое время Дорфсманом было создано множество рекламных объявлений для печати.

В 1959 г. неожиданно умирает У. Голден. Дорфсмана назначают на должность креативного директора телекомпании, а через 5 лет он становится главным дизайнером уже всей корпорации CBS, куда входит несколько теле- и радиосетей, телевизионные студии, издательство, студия звукозаписи, рекламная компания. Занимая столь высокий пост, он с удовольствием продолжал заниматься и творческой работой: создавал рекламные объявления для печати, придумывал телевизионные заставки, проектировал интерьеры телестудий. Дорфсман отлично понимал роль и значение графического дизайна не только в полиграфии, но и на телеэкране, и в пространстве интерьера. Вскоре появилось придуманное им визуальное оформление новостной студии и несколько современных комплектов оборудования для нее.

Актуальность, социальная острота и неординарность решений характерны для лучших образцов рекламы общественно-политических телепрограмм CBS, созданных Лу Дорфсманом. Все они публиковались в одной из крупнейших газет США «The New York Times» и занимали, как правило, всю полосу. Вот лишь несколько примеров.

Выводы официальной комиссии, которая расследовала убийство Президента Кеннеди в ноябре 1963 г., многим американцам показались неубедительными. Журналисты телекомпании CBS подготовили телепередачу под заголовком «Доклад Уоррена: расследование CBS News в четырех частях». Большую часть полосы занимала фотография, на которой изображена рука, держащая пулю. Белый заголовок на темном фоне фотографии гласит:

«Это пуля, которая попала одновременно и в Президента Кеннеди, и в губернатора Коннэлли». А внизу уже черным по белому его продолжение: «Или ее сделали такой?» Главный композиционный элемент – пуля – визуально делит заголовок на две смысловые части: в одной звучит утверждение, то есть официальная точка зрения, а другая полна сомнений. Цвет подчеркивает это различие и вызывает тревожные ощущения. Они усиливаются, если присмотреться к схеме всей композиции: в ее основе – крест.

Еще одна знаковая работа дизайнера – «О черной Америке» – анонсирует первую из серии телепередач, рассказывающих об историческом прошлом чернокожих американцев. С черно-белой фотографии на читателя в упор смотрит молодой чернокожий мужчина, половину лица которого покрывает нарисованный белой краской звездно-полосатый флаг США – намек на неполноценность отдельных граждан государства. Этот сильный образ, созданный Дорфсманом в 1968 г., со временем фактически стал символом межрасовых отношений.

Когда в 1962 г. Джон Гленн первым из американских астронавтов побывал в космосе, CBS News подробно осветило это событие в своем сюжете. Лу Дорфсман создал для него рекламное объявление. Грандиозность произошедшего подчеркивалась размером объявления, занявшим всю газетную полосу, а гениальность его автора – простотой решения. Обыкновенное и привычное изображение американского флага в черно-белом газетном исполнении, оказалось, достаточно повернуть на 90° и добавить взлетающую ракету. В динамичной композиции было все: и ясная символика, и реальность события, и национальная гордость, и необыкновенное воодушевление, и надежды на успех.

В отличие от визуально приземленной с тяжеловесными текстами рекламной продукции, производимой в то время на Мэдисон-Авеню, работы Лу Дорфсмана отличались типографической легкостью, точными слоганами и великолепными иллюстрациями. Особое внимание он уделял работе с текстом. Везде, где это было необходимо, межбуквенные пробелы в его исполнении были просто безупречны. Справедливости ради следует заметить, что вместе с Дорфсманом часто в проектах участвовали и другие талантливые художники: знаменитый Энди Уорхол, график Бен Шан, карикатурист Эл Хиршфельд, портретист Феликс Топольский и др. Но в главной роли всегда выступал, конечно, Лу Дорфсман.

В 1965 г. произошло очень важное для компании CBS событие: она переехала в новое здание, возведенное по проекту Ээро Сааринена. 38-этажный небоскреб в центре Нью-Йорка, облицованный черным гранитом, напоминал огромную скалу. Вскоре его так и прозвали – «Black Rock». По замыслу руководства он должен был стать символом компании. Дорфсман уловил настроение начальства и понял, что у него появилась уникальная возможность через этот символ подчеркнуть стремление компании к совершенству. Он разработал дизайн практически всех элементов, влияющих на формиро-

вание визуального образа компании. Одним из наиболее значительных вкладов в формирование фирменного стиля CBS явилось развитие «голденовской» идеи использования сверхконтрастного шрифта, напоминающего работы Дидо или Бодони. Создание такой гарнитуры Дорфсман поручил Фримену Кроу, одному из известных и опытных шрифтовых дизайнеров того времени, долгое время сотрудничавшему с компанией ATF (American Type Founders Company). Кроу разработал 2 новых шрифта – CBS Didot и CBS Sans, которые использовались для корпоративной идентификации в строгом соответствии с нормами и правилами, разработанными Дорфсманом. Он все делал так, как считал нужным и не допускал никаких исключений – были заменены даже циферблаты всех 80 настенных часов.

Продолжая активные эксперименты в типографике, он постоянно искал способ найти ей новое применение. Эти попытки привели к неожиданному результату. Незадолго до завершения строительства новой штаб-квартиры CBS Лу Дорфсман обратил внимание на большую пустующую стену в кафе для сотрудников. У него появилась идея, которой он поделился с Президентом компании Ф. Стэнтоном, – разместить на ней рельефное панно подобно кассе с литерами, которой пользуются типографские наборщики. Учитывая функциональные особенности помещения, предполагалось, что композиция панно будет состоять из надписей с названиями продуктов и приготовленных из них блюд, выполненных разностильными шрифтами и дополненная кулинарной атрибутикой (ил. 1, 2).



Ил.1. Л. Дорфсман. *Gastrotypographicalassemblage*, штаб-квартира CBS

Получив одобрение, он принялся за работу. Сначала появился набросок всего панно, состоящего из 9 панелей. Затем одна из них была детально прорисована и выполнена в натуральную величину. Стэнли Глобах вручную вырезал

буквы из дерева, а затем собрал всю конструкцию. Когда образец был утвержден, Дорфсман пригласил Херба Лубалина доделать остальные панели. Лубалин и его молодой компаньон по студии LSC Том Карнезе под руководством Дорфсмана завершили проект. В результате получилось то, что позднее назвали *Gastrotypographicalassemblage* – объемно-пространственная композиция. Панно, шириной более 10 метров и высотой почти 2,5 м, содержало 1 650 букв и других объектов и оказалось необычайно сложным в изготовлении, поскольку глубина рельефа колебалась от 2 до 10 см, а высота отдельных символов достигала 45 см. Кухонная утварь и цветные муляжи продуктов дополняли белоснежное панно, придавая ему живость и энергетику.



Ил.2. Л. Дорфсман. *Gastrotypographicalassemblage*, штаб-квартира CBS

В пространстве интерьера типографика в таком качестве была представлена впервые. Благодаря смелому и неожиданному решению автора, она превратилась в произведение монументально-декоративного искусства.

В большинстве художественных произведений качества монументальности и декоративности наилучшим образом взаимодействуют в условиях архитектурной среды, в частности, интерьера. Монументальность данного произведения достигнута точно найденным соотношением крупных масс, монолитных объемов и относительно мелких деталей композиции. Занимая целиком одну из стен помещения, панно стало смысловым центром образно-функционального решения пространства интерьера, подчинив себе все остальное. А это, в общем-то, обычная «точка общепита» со всеми полагающимися ей атрибутами.

Древние римляне с монументами связывали такие понятия, как «воспоминание», «память». В энциклопедическом словаре изобразительного искусства. В. Власова читаем: «Монумент, памятник – произведение искусства, созданное для увековечения памяти о каком-либо важном историческом событии и поэтому рассчитанное на длительное время». А изобретение в XV в. книгопечатания разве не событие? На протяжении нескольких столетий текст в типографиях набирался подвижными литерами, которые хранились в специальных кассах. Сначала литеры были деревянными, а затем их начали от-

ливать из металла. В то время, когда Дорфсман создавал свое панно, образ которого навеян именно этой технологией, металлический набор уже практически исчез, был вытеснен сначала фотонабором, а затем и компьютерами.

Можно только догадываться, сознательно или нет, дизайнер оставил это панно потомкам в память о том времени, когда книги печатали с помощью подвижных литер.

Дорфсман немного лукавил, когда говорил, что сделал этот рельеф просто чтобы сотрудники компании, сидя в кафе, наслаждались не только едой. На самом деле он очень гордился проектом и считал эту работу вершиной своего творчества и даром всему миру. В действительности так и оказалось. *Gastrotypographical assemblage* практически сразу был растиражирован как профессиональными журналами, так и другими средствами массовой информации. Он стал доступен огромному количеству людей, которые по достоинству оценили эту работу. Даже сейчас, спустя полвека, она не потеряла своей притягательной силы. В современных интерьерах самого разного назначения можно найти нечто похожее на творение Лу Дорфсмана. А это лучшее свидетельство ее высочайшего профессионального уровня и актуальности.

Лу Дорфсман продолжал успешно трудиться в CBS до тех пор, пока в середине 1980-х гг. руководство компанией не возглавил успешный бизнесмен и финансист с Уолл-стрит Л. Тиш. Его не заботило развитие вещательной отрасли. Компанию Тиш рассматривал как очередной бизнес-проект, который должен приносить прибыль. В результате введенного режима беспощадной экономии был уволен каждый пятый сотрудник отдела новостей, его бюджет сокращен на 30 млн долларов, продано издательство и вторая в мире по величине звукозаписывающая компания. Изменилось отношение и к дизайну, что породило ответную реакцию – Дорфсман уволился из CBS в 1987 г. и основал собственную дизайн-студию.

В начале 1991 г. в связи с реконструкцией здания, панно, простоявшее 25 лет, было демонтировано и помещено в подвал для дальнейшей отправки на свалку. Один из коллег Дорфсмана собрал разбитые и искореженные детали и перевез их к себе домой. Они пролежали там до тех пор, пока энтузиасты из Исследовательского дизайн-центра в Атланте не предприняли в 2008 г. попытку восстановить панно. Предстояла серьезная работа: часть элементов была утрачена, остальные буквально разваливались в руках. Клей, который использовали в то время, пришел в полную негодность. На реставрацию требовались немалые средства. Часть из них нашлась у Американского кулинарного института, который после завершения работ в феврале 2014 г. выставил панно в своем кампусе в Гайд-Парке в Нью-Йорке.

Сегодня это произведение монументально-декоративного искусства выглядит так же эффектно, как и полвека назад. Оно по-прежнему вызывает неподдельный интерес у многочисленных посетителей кампуса, желающих увидеть панно своими глазами и воздать должное его создателю – гениальному выдумщику, дизайнеру и художнику Лу Дорфсману.

## Литература

1. *Design Observer*. – URL: <http://designobserver.com/feature/the-four-lessons-of-lou-dorfsman/7507> (дата обращения: 29.12.2019).
2. *The New York Times*. – URL: <http://www.nytimes.com/2008/10/26/nyregion/26dorfsman.html> (дата обращения: 29.12.2019).
3. *Typographics*. – URL: <http://2015.typographics.com/blog/gastrotypographicalassemblage> (дата обращения: 29.12.2019).
4. *AIGA. Rebuilding a Legacy: The Gastrotypographicalassemblage*. – URL: <http://www.aiga.org/rebuilding-a-legacy-the-gastrotypographicalassemblage> (дата обращения: 29.12.2019).

УДК 75.052:7.012:725.314(470.23-25) Bystrov

**М. Г. Кудреватый**

Санкт-Петербург, России

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

### **Композиция монументальных произведений А. К. Быстрова в пространстве метро Санкт-Петербурга**

*Статья посвящена проблемам композиции в творчестве одного из ведущих мастеров монументального искусства Санкт-Петербурга. Рассматриваются основные композиционные приемы, характерные способы решения плоскости в их связи с образным решением интерьера.*

Ключевые слова: композиция, монументальная живопись, композиционные схемы, образные решения интерьера.

**Michail G. Kudrevaty**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state academic institute of painting,  
sculpture and architecture of I. E. Repin

### **Composition of monumental works of A. K. Bystrov in the metro space of Saint-Petersburg**

*The article is devoted to the problems of creativity of one of the leading masters of the monumental art of St. Petersburg. The basic compositional techniques and characteristic ways of solving the plane in their connection with the imaginative decision of the interior are considered.*

Keywords: composition, monumental painting, compositional schemes, imaginative interior solutions.

Современный Санкт-Петербургский метрополитен – это не только удобная транспортная система, но и особое архитектурное пространство, имеющее неповторимый облик и являющееся одним из украшений северной столицы. Среди произведений монументального искусства, появившихся в пространстве метро в последние годы, особое место занимают работы, выполненные петербургским художником Александром Кировичем Быстровым. Композиционный метод его учителя А.А. Мыльникова преломился в творчестве Быстрова совершенно особым способом, свойственным мировоззрению, темпераменту и стилю мышления этого живописца, благодаря чему уроки мастера были усвоены и переработаны им по-своему. Манере живописца, в той же степени, как и его личным качествам, присущ динамичный, открытый, экспрессивный характер. Пространство его творчества



чрезвычайно широко и объемлет огромный круг тем и сюжетов. Более всего художнику близки драматичные темы борьбы, конфликта, противостояния, поединка. Это нашло свое выражение уже в дипломной работе Быстрова, в его первом крупном произведении – монументальной картине «Битва Александра Невского с тевтонскими рыцарями» (1985), впоследствии выполненной в виде мозаики на станции метро «Площадь Александра Невского».

Композиционная структура панно двоична по своей сути. Оппозиция враждующих сторон явлена в зримом противопоставлении 2 тональных масс. Если сравнить принципы организации плоскости, примененные Быстровым с теми, которые применялись его учителем, то можно отметить, что у Мыльников центр обычно более явно закрепляется наличием главного объекта, фигуры, силуэта, симметрия тяготеет к большей устойчивости. В мозаике Быстрова ось симметрии, геометрический центр лишь слегка обозначается, на мгновение фиксируется положением фигуры князя, занесшего над врагом свой разящий меч. Подобное равновесие не может длиться долго, динамика сражения нарушает ясность построения плоскости, перемешивает пластические массы, состоящие из конных и пеших воинов, в едином круговороте.

Несмотря на сложность представленной коллизии и живописное многоголосие, фигура князя Александра выделяется, акцентируется в картине. Этому способствует относительная симметричность силуэта, его обособленность на фоне неба. Так, очертания рук образуют правильную, с точки зрения геометрии, форму ромба и, соответственно, привлекают к себе большее зрительское внимание, чем другие объекты неправильной формы. Ось фигуры князя совпадает с движением поднятого над головой меча и обладает большей устойчивостью, «читаемостью» на светлом фоне, чем меч тевтонского магистра, зрительно сливающийся с силуэтами копий и отклоняющийся вправо до критически неустойчивого положения. Подобная система контрастов и нюансов позволяет художнику символически обозначить предрешенность финала битвы. Общая сбалансированность композиции смещается в сторону перевеса сил русского воинства. Это ощущение усиливается зримым присутствием небесного воинства, поддерживающего войско князя. Оно воплощено в реющих над головами ратников образах святых, покровителей Русской земли. Если в левой части картины преобладает более правильный, регулярный ритм, что проявляется, например, в изображении копий, то в правой части ритм становится менее организованным, переходит в так называемый прогрессирующий, нестабильный. Преобладающая органичность, округлость образов русского войска противопоставлена более резким, механистичным образам строя тевтонцев, который словно дробится на острые лоскуты, раскалывается, подобно льдинам Чудского озера, распадается зрительно, что ассоциируется с падением их боевого духа и неизбежностью поражения.

Веерообразные, ощетилившиеся копьями массы составляют пластическую, структурную основу росписи. Острие меча князя Александра зна-

менуется собой высшую точку композиции, вершину треугольника, образованного внизу светлыми элементами первого плана. В изображении выдержана та мера дробности, когда оправданная пестрота, «фактурный шум», ассоциирующийся с шумом битвы, не приводит к распаду целого.

Та же тема соперничества, соревнования, конфликта становится сюжетной основой последующей монументальной работы Быстрова – серии мозаик для станции метро «Спортивная» (1998). Если в мозаике «Олимпийский огонь» вестибюля решение более уравновешенно, центрировано, что во многом обусловлено симметричным осевым архитектурным решением, то в мозаике «Бег» на платформе станции во всей полноте проявляется столь любимая художником динамика, любование мощью человеческого тела. Добротная академическая выучка, совершенное владение рисунком, увлеченность искусством титанов Возрождения и Барокко – Микеланджело и Рубенса – позволили Быстрову успешно справиться со столь сложной задачей. Фигуры бегунов в своем активном движении стремятся преодолеть замкнутость мозаичной плоскости, им словно тесно в отведенном для них формате, ограниченном шириной платформы станции. Группы зрителей, возглавляемые атлетическими фигурами первого плана и заполняющие собой нижние углы панно, играют роль «репуссуаров», замыкающих, обрамляющих композиционный центр, и одновременно создают деление пространства на несколько сближенных между собою слоев. В целом, геометрическая структура мозаики приближается к форме ромба, верхний и нижний углы которого зафиксированы «замками» в виде летящей крылатой фигуры и натюрморта из керамических ваз.

В колористическом решении внутреннего убранства станции применены 3 основные цвета смальты: белый, в небольшом диапазоне оттенков, охра – в довольно богатой гамме тонов, от желтых до красных, и черный, что в целом создает приподнятое, праздничное ощущение. Основную роль при этом играет контраст горячей охры с черным цветом, что вызывает ассоциации с древнегреческой краснофигурной вазописью, относящейся к позднему, зрелому периоду этого искусства. Подобная аналогия вполне закономерна и обусловлена воплощением темы спорта, олимпийских игр, общечеловеческие традиции которых уходят в глубину веков.

В работе над большими панно вестибюля и платформы художник применяет различные способы группировки тональных пятен – как светлое на темном, так и наоборот. В то же время в круглых медальонах вестибюля принципиально выдерживается и реализуется единый принцип. Здесь также используются 3 основных цвета, соответствующие 3 условным планам. Черный соответствует фону, задающему глубину пространства, золотистыми оттенками охры решены фигуры, лежащие в плоскости мозаики или даже рельефно выступающие вперед в силу примененной светотеневой моделировки. В узкий просвет между фигурами и фоном втиснуты, вплетены небольшие элементы белого, оттеняющие цвет как фона, так и фигур и одно-

временно акцентирующие значимость отдельных частей, доминант медальонов, особо важных в смысловом и пластическом отношении узлов. Это либо части архитектуры – колонны, подмости, ограждения; либо второстепенные персонажи – судьи, зрители, наблюдающие за соревнованиями.

В решении плоскостей медальонов живописцем применены разнообразные варианты композиционных структур: здесь и статичные, уравновешенные схемы в сюжетах, связанных с подготовкой спортсменов к соревнованиям («Скачки», «Дискобол»), и те, которые выражают азарт и напряжение соперничества. Таково, например, крестообразное пересечение фигур в «Борьбе», предельно остро обозначающее коллизию схватки; развитие центробежных сил, словно преодолевающих тесноту формата («Геракл»), или, напротив, плавная, упругая линия, соединяющая тело юной гимнастки и силуэты следящих за ее движениями зрителей («Гимнастика»). Аналоги подобных композиционных схем применялись еще в древнегреческой вазописи, однако в талантливой интерпретации современного живописца они обретают новое, убедительное звучание.

Иной пластический «ход» применен Быстровым в решении мозаичных панно для станции метро «Комендантский проспект». Разворачивающийся перед зрителем калейдоскоп лиц первых русских летчиков напоминает нарочито стилизованные кадры старой кинохроники. Этому способствует и подчеркнута холодная гамма мозаик, ассоциирующаяся как с просторами покоренного героями неба, так и с временной удаленностью сюжетов. Живая конкретика лиц авиаторов выигрышно соседствует с резкими, почти абстрактными формами авиационной техники.

Композиционное решение круглых медальонов, расположенных на платформе станции вызывает ассоциативную переключку с монументальными работами А. Дейнеки, выполненными для Московского метрополитена. Здесь Быстров столь же свободно оперирует изобразительной плоскостью, нарушает ощущение гравитации, сбивает оси координат, ассоциирующиеся с привычными положениями верха и низа, вертикали и горизонтали. Подобные ощущения, как известно, испытывает летчик, находящийся в состоянии свободного полета в просторах воздушного океана. Идея взлета, преодоления силы тяжести заложена и в пластическую основу панно, изображающего полет на воздушном шаре сказочных персонажей русского фольклора. Наклонная ось этого «монгольфьера», прорывающаяся по диагонали из левого нижнего угла вверх и вправо, через слоистые облака, противостоит тесноте и ограниченности формата мозаики и зрительно расширяет пространство подземного зала. Сходная задача остроумно решается и в панно станции метро «Международная», где мощная фигура атланта держит на своих плечах сферу, символизирующую вес лежащей над ним сверху многометровой толщи земли.

Запоминающееся образное решение отличает недавно выполненные Быстровым мозаики для станции «Перспект Славы». Одна их часть по-

священа событиям войны в Афганистане, другая – истории пожарной службы в Санкт-Петербурге. Эти серии работ, украшающие противоположные выходы со станции, отличаются и по колориту, и по характеру композиционной структуры. Первую отличает суровый, статичный ритм и почти монохромный колорит, ассоциирующийся с пеплом и пылью афганских дорог или с пробегающими перед глазами черно-белыми кадрами военной кинохроники и газетных страниц. Другая серия, напротив, предельно наполнена горячими красными и охристыми тонами и акцентированными динамичными позами героев-огнеборцев.

Можно предположить, что опыт работы Быстрова над монументальными произведениями повлиял на формирование авторского стиля и в станковой живописи – в исторических картинах, портретах, пейзажах, натюрмортах. Их композиция, колорит, сама манера исполнения весьма схожи с теми приемами, которые художник использует при выполнении картонов мозаик. Таков, например, цикл работ на темы из античной и отечественной истории: «Чрево Рима» (1997–2000), «Смерть Юлия Цезаря» (1996–1999), «Сражение новгородцев с варягами» (1992), «Междоусобица» (1996). Цветовой лаконизм, четкая заданность нескольких изначальных колеров обеспечивают необходимую цельность цветового решения, почти граничащую с плакатностью декоративность, читаемость на большом расстоянии. Ясная пластическая схема, где определяются основные композиционные узлы, оси, распределение темных и светлых пятен, задумывается, «предвосхищается» автором в небольших эскизах, выполняемых обычно в черно-белом графическом материале.

Важной гранью творчества Быстрова, наряду с историческими «красно-черными» сериями, являются его почти супрематически выстроенные натюрморты с простыми предметами и геометрическими формами. Этого весьма аскетичного набора, среди которого обычно присутствуют керамические и металлические сосуды, бутылки, конусы, связки чеснока, оказывается вполне достаточно, чтобы художник смог моделировать из них самые разные отношения и взаимодействия – конфликта и покоя, отторжения и притяжения. К натюрмортам автор обращается постоянно, словно «репетируя» в них определенные композиционные ходы, которые могут пригодиться в будущем при решении сложных монументальных задач.

Работая над станковыми произведениями, художник избегает тонкой цветовой и тональной нюансировки, валеров, обыгрывания далевого образа, передачи глубинности пространства. Этому способствует и сама манера нанесения краски густыми пастозными мазками, импульсивное письмо, имитирующее мозаичную кладку и исключаящее многократные прописи и лессировки. В результате возникает единая живописная ткань, единый пространственный слой, лежащий на поверхности изображения. Касания форм при этом остаются достаточно жесткими и определенными. В соблюдении этих принципов мастер весьма последователен. При этом он

всегда демонстрирует высокий профессионализм, превосходное знание природы, уверенное владение рисунком, иными словами – все те качества, которые позволяют воплощать самые сложные и неординарные темы и сюжеты как в станковом, так и в монументальном искусстве.

### Литература

1. *Алпатов, М. В.* Композиция в живописи / М. В. Алпатов. – М.; Л., 1940.
2. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1979
3. *Бродецкий, А. Я.* Внеречевое общение в жизни и в искусстве: азбука молчания: учебное пособие / А. Я. Бродецкий. – М.: Владос, 2000.
4. *Волков, Н. Н.* Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М., 1977.
5. *Дейнека, А. А.* Жизнь, искусство, время / А. А. Дейнека. – М.: Литературно-художественное наследие, 1989.
6. *Леняшин, В. А.* Художников друг и советник / В. А. Леняшин // Современная живопись и проблемы критики. – Л., 1985.
7. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – М., 1988.

УДК 748.5:725.314(470.23-25)

**Д. О. Антипина**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

### **Витраж метро Ленинграда-Петербурга в контексте развития монументальной живописи XX-XXI вв.**

*Отдельной страницей монументальной живописи советского и постсоветского периодов являются произведения художников в технике витража, созданные для интерьеров метро Ленинграда-Петербурга. Задача настоящей статьи – рассмотреть идейно-содержательные и образно-художественные особенности произведений Санкт-Петербургского метрополитена, в хронологической последовательности в контексте развития монументальной живописи XX-начала XXI вв.*

Ключевые слова: русская монументальная живопись, витраж, метро Ленинграда-Санкт-Петербурга.

**Dariya O. Antipina**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

### **Stained glass of Leningrad-Saint-Petersburg metro in the context of the development of monumental painting of XX-XXI centuries**

*The separate page of monumental painting of the Soviet and Post-Soviet periods are the works by artists created for interiors of the subway of Leningrad-St. Petersburg. A task of the present article – to consider mosaics of St. Petersburg Metropolitan in the chronological sequence. Thanks to a decor of the subway it is possible to track history of the Soviet monumental and decorative art of the XX-XXI-th centuries.*

Keywords: Russian monumental painting, stained-glass window, subway of Leningrad-Saint-Petersburg.

Монументальный декор метро Ленинграда-Петербурга в целом – явление, вызывающее интерес исследователей, но, вместе с тем, недостаточно изученное. В последние десятилетия были опубликованы отдельные статьи У. Копыловой [3], М. Терехович [8], В. Шумкова [11], О. Рогозина [6]. Наиболее серьезными публикациями являются альбом Н. С. Кутейниковой «Мозаика. Санкт-Петербург. XXVIII-XXI века» [5] и монография А. М. Жданова «Метрополитен Петербурга» [2]. Витраж в сравнительно недавних диссертационных исследованиях изучали Т. В. Волобаева (1999)

[1], А. Ф. Красник (2003) [4]. Вместе с тем, систематический анализ витража как вида искусства на сегодняшний день остается открытым, а витражные произведения в метро Петербурга практически не исследованными.

Витраж – одна из главных техник монументального искусства. По определению, это техника монументального и декоративно-прикладного искусства, предполагающая выполнение произведений из цветного стекла, рассчитанного на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проема, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении [3]. Исторически витраж существовал с древних времен. Несмотря на то, что первые произведения из цветных стекол возникли еще в Древнем Египте, витраж получил первый расцвет в эпоху Средневековья во Франции и Германии. В эпоху модерна он был весьма популярен как в Европе, так и в России. В советское время он также активно применялся художниками монументального и декоративно-прикладного искусства.

Необходимо разъяснить специфику монументального искусства. Позволю себе привести несколько цитат. Специфика монументального искусства заключается в том, что «Сила воздействия монументально-декоративных образов обуславливает их использование в контексте пропагандистской функции на протяжении развития истории искусства с древнейших времен. Периоды наивысшего расцвета монументальной живописи всегда связаны с преобладанием глобальной идеи, доносимой художественными средствами до зрителей...» [7, с.35].

Монументальное искусство «характеризуется как неотъемлемая часть духовной и материальной культуры своей эпохи – будь то Древний Восток, Античность, Средневековье, Возрождение или Новое время. Во все времена произведения монументального искусства, казалось бы, предназначенные служить только интересам господствующих классов, быть инструментом идеологического и нравственного воздействия на массы, являлись могучим средством художественного познания мира, духовного сплочения нации, воспитания гражданского самосознания» [10, с.9].

«Отличительными особенностями произведений монументального искусства являются значительность идейного содержания и обобщенность форм. Они создаются для конкретной архитектурной среды и выступают пластической и смысловой доминантой архитектурного ансамбля» [7, с. 7]. Так, например, «Главная функция ленинского плана монументальной пропаганды – служение общественным идеалам. Осуществленные и неосуществленные проекты содержали в себе множество ценных качеств – героическую приподнятость образов, остроту выразительных средств, и главное, – стремление активно участвовать в преобразовании облика городов» [12].

Произведения монументального искусства, в частности, выполненные в технике витража, выполняются по принципу синтеза искусств. т.е. им присуща «монолитная целостность, неразрывное единство идеи, функ-

ции и стиля, достигнутых на основе сотрудничества всех пространственных искусств» [10, с. 22].

По мнению исследователя Р. А. Федотовой, «...наиболее важные специфические черты монументальной живописи следует разделять на две группы. Первая группа – это идейно-содержательные особенности, вторая – образно-художественные (включая технико-технологические приемы) [9]. При рассмотрении витражей остановимся на обеих группах.

Вернемся к объектам петербургского метро. Петербургский метрополитен был основан в 1955 г. Идея его постройки появилась гораздо раньше, еще до революции 1917 г., затем активно обсуждалась в довоенный период. В 1941 г. Л. М. Кагановичем был подписан приказ о начале строительства метрополитена, но вмешалась война. В 1955 г. было открыто несколько станций первой ветки метро. Витраж в интерьерах петербургского метро применяется сравнительно редко.

Исследователи выделяют несколько периодов развития витража в Ленинграде-Петербурге:

- 1) 50-60-е гг. XX в.,
- 2) 70-80-е гг. XX в.,
- 3) 90-е гг. XX в.,
- 4) начало XXI в. [4].

Одним из самых ранних витражей петербургского метро, который можно отнести ко второму периоду, является витраж на станции метро «Гостиный двор» А. Л. Королева (1922-1988) «Расстрел демонстрации 3 июля 1917 г.», выполненный в 1977 г. (ил. 1). Данное событие оценивается историками искусства неоднозначно, но в 80-х гг. прошлого столетия эта тема была канонической в искусстве. Тогда на углу Садовой и Невского проспекта произошел расстрел демонстрации, требующей отставки Временного правительства, при котором погибли сотни людей. Художник изобразил, как падают на мостовую люди: рабочие, солдаты, матросы. По мнению А. Ф. Красник, в творчестве художника этого периода имеет место «подчеркнуто агитационно-призывное решение темы, четкая и графичная изобразительная трактовка» [4, с. 15].

Каркас витража состоит из правильных шестиугольников, напоминающих историческую булыжную мостовую Невского проспекта. Длина произведения 20 метров. Витраж А. Л. Королева выполнен способом паяного витража. Произведение отличается мастерством художника: при необходимости для данной техники декоративности и условности изображений персонажи имеют конкретику, типаж, характер, выражают живые эмоции, связаны с действительностью и подсказаны ей.

Произведение в полной мере отвечает высоким задачам монументального искусства: присутствует значительность идейного содержания, героическая приподнятость образов, острота выразительных средств. Имеет место мастерство рисунка.





Ил. 1. А. К. Королев. Витраж на станции метро «Гостинный двор»  
«Расстрел демонстрации 3 июля 1917 г.», 1977 г., г. Ленинград

Витраж на станции «Новочеркасская» (1985) «Побеждающая революция», исполненный В. Г. Лекановым (1939-2015) и В. П. Гусаровым (род. 1937), также относится ко второму периоду развития петербургского витража. Он представляет собой трехчастную композицию, стилизованно изображающую исторические события 1917 г. (ил. 2). В левом и правом панно изображены бегущие, стреляющие или слушающие оратора рабочие и солдаты. В центре трехчастного панно в лентах надпись «Да здравствует революция 1917 г., рабочие, солдаты и крестьяне». Колорит работы весьма насыщенный – красно-желто-зелено-белый. Тематика полностью отвечает духу времени. Композиционное решение представляет собой единое композиционное, ритмически организованное целое. По сравнению с произведением А. Л. Королева, витражу на «Новочеркасской» в большей мере присуща условность, геометризация, абстрагирование форм. Художники в меньшей степени обращаются к образам реальной жизни. Но идеологическая составляющая по-прежнему, соответствует духу времени.

Витражи на станции «Лиговский проспект» (1991), созданные по проекту П. Б. Ковалева, выпускника творческой мастерской А. А. Мыльникова (1919-2012), были выполнены в абстрактном стиле и располагались в вестибюле станции. Просуществовали они недолго: сильно пострадали от вандалов и были заменены на мозаичные панно мастерской «Смальта-мозаика». Открытие станции метро «Лиговский проспект» пришлось на сложное переходное время, когда в 1991 г. было объявлено о развале Советского Союза. Изначально тематика витражей была абстрактной: кому-

то в геометрических цветных формах виделись образы старого города, кому-то – окна панельных многоэтажек и заводские трубы. Панно относится к третьему временному периоду развития витража. Можно увидеть в абстрактных формах выражения некий символ переломного периода и смены идеологических ориентиров.



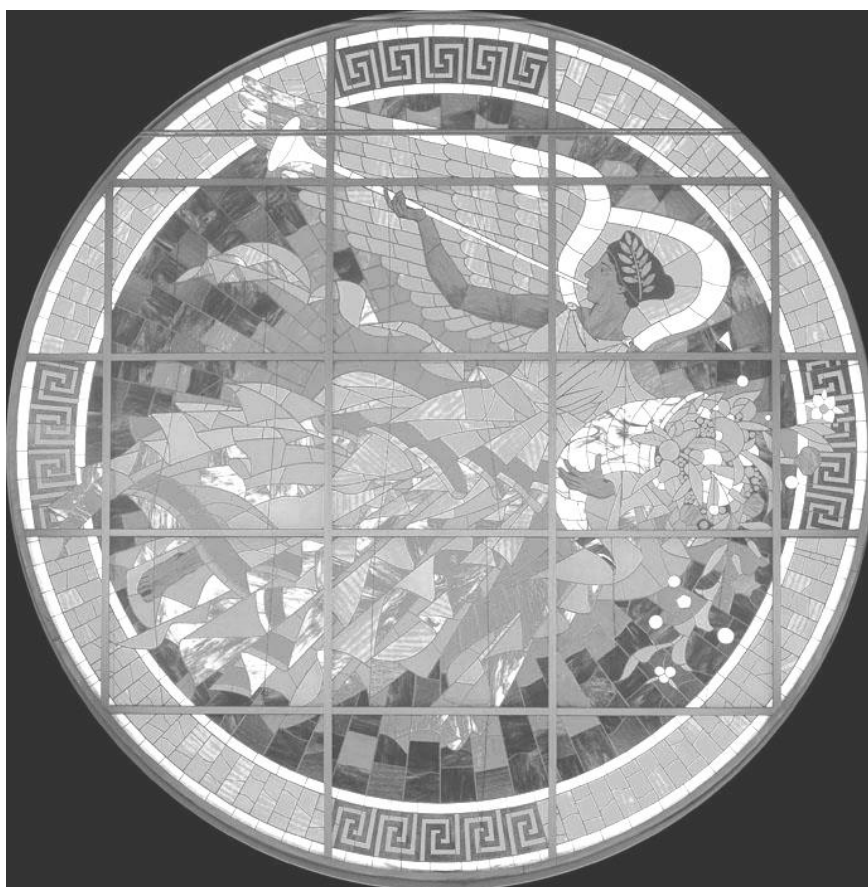
Ил. 2. В. Г. Леканов, В. П. Гусаров. Витраж на станции метро «Новочеркасская» «Побеждающая революция», 1985 г., г. Ленинград

В постсоветское время в связи с постройкой новых станций метрополитена государственный заказ на монументальное оформление по-прежнему существует. Витражи на станции метро «Чкаловская» «Мечта человека», «Икар» (1997) были спроектированы художником В. Л. Хвостиком (род. 1940), профессором, ректором Международного института искусств. В работах можно увидеть отголоски знаменитого рисунка Леонардо «Витрувианский человек». В панно «Икар» главный персонаж изображен плоско, условно, с большой долей геометризации. Диагональное направление витражных стекол вызывает ассоциации со звездным потоком.

Витражи на станции «Парнас» (2006) А. К. и Е. А. Быстровых (род. 1956), Г. А. Гукасова, С. А. Хвалова относятся уже к другому временному периоду – началу XXI в (ил.3). Они выполнены в комбинированной технике: цветное стекло и роспись специальной краской. «Колесница Гелиоса», «Ника», «Похищение Европы», «Агронавты». Техника витража, как выяснилось, утрачена. Она изучалась авторами по многочисленным источникам. Работы отличаются признаками академической петербургской школы монументальной живописи. Витражи весьма лаконичны, выразительны, декоративны и активны по цвету.

Варьируются желтые, оранжевые и красные оттенки. Присутствует мера детализации и обобщения. В панно «Ника» голова богини изображена

просто, при этом ее одежда решена красивыми, ритмичными складками. В композиции «Колесница Гелиоса» ее центром является фигура античного божества, восседающая на колеснице, запряженной тройкой лошадей. В характере изображений ощущается больше жизненной конкретики, чем, например, в более условной работе В. Г. Леканова, В. П. Гусарова на «Новочеркасской» или В. Л. Хвостика на «Чкаловской». В связи с утратой советской идеологии художники используют сюжеты греко-римской мифологии, обращаются к декоративности. Выбор темы также соответствует замыслу государственных заказчиков.



Ил. 3. А. К. Быстров, Е. А. Быстров, Г. А. Гукасов, С. А. Хвалов.  
Витраж на станции метро «Парнас», композиция «Ника», 2006 г., г. Санкт-Петербург

На сравнительно недавно возникшей на карте метрополитена метро «Волковская» (2008) также располагаются витражи. На стене мы видим композицию с изображением саней, запряженных тройкой лошадей, подгоняемых кучером. Со всех сторон их окружили волки. Сюжет изображения отсылает к реальной жизни. Витраж отличается некоторой грубоватостью, но выполнен, в целом, профессионально. Гамма, в целом, темно-синяя. По сравнению с витражным панно выигрывают своей поэтичностью и наполненностью лирическим чувством флорентийские мозаики, находящиеся на платформах метро, которые значительно отличаются от витражей.

На станции метро «Адмиралтейская» (2011) также имеет место витраж, выполненный творческим коллективом под руководством А. К. Быстрова. При выходе на платформу станции находится витражная композиция в тимпане, обрамленном овами, – музы, поддерживающие циферблат с часами. Они решены декоративно, плоскостно, убедительно ритмируются складки одежд. Цветовая палитра ограничена – преобладает синее стекло. В идеологическом плане на этой станции метро прослеживается историческая сюжетная линия, в данном случае, художники обращаются к истории России.

В 2019 г. открылась новая станция метро «Дунайская», на которой была исполнена серия витражей, посвященная городам Европы. Авторами стали А. К. Быстров, Е. А. Быстров, С. А. Хвалов. Витражные панно представляют собой образы-символы географических мест: наиболее характерные архитектурные памятники и гербы городов, вписанные в восьмиугольную форму-раму.

Витражи петербургского метро в каждом случае выражают собой дух эпохи. Произведения советского периода содержат сцены, посвященные революционным событиям. В постсоветское время появляются мотивы и сюжеты на античные темы, темы, отвечающие конкретному месту расположения станции метро. Усиливается декоративное начало. Внутри каждого временного отрезка прослеживаются как признаки школы, «репинской» или «мухинской», так и индивидуальность автора или творческой группы. Несмотря на исторические перипетии, монументальная живопись продолжает существовать и по-прежнему востребована в настоящее время. Монументальные витражи петербургского метро являются образцами профессионализма и высокого уровня современной живописной школы и, безусловно, радуют глаз петербургских жителей и гостей Северной столицы.

## Литература

1. *Волобаева, Т. В.* Витраж в русской культуре: Санкт-Петербург и его памятники: автореф. дис. канд. иск. / Рос ин-т истории искусств. – СПб., 1999. – 29 с.

2. *Жданов, А. М.* Метрополитен Петербурга / А. М. Жданов. – СПб.: Центрполиграф, 2017. – 702 с.

3. *Копылова, У.* Декоративные панно в метро Петербурга. – 2017. – Октябрь. URL: <https://undergroundexpert.info/spetsproekty/metro-peterburga-panno/> (дата обращения 07.12.19).

4. *Красник, А. Ф.* Витраж Ленинграда-Петербурга как художественное явление второй половины XX века: автореф. дис. канд. иск. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. – СПб., 2003. – 23 с.: ил.

5. *Кутейникова, Н. С.* Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII-XXI века / Н. С. Кутейникова. – СПб.: Знаки, 2005. – 504 с.: ил.

6. *Рогозин, О.* Неостывающая смальта / О. Рогозин // Санкт-Петербургские ведомости. – 2017. – 18 августа.

7. *Семенова, В. В.* Монументальное искусство, Санкт-Петербург В. В. Семенова. – СПб.: Цифровая фабрика «Быстрый цвет», 2015. – 212 с.: ил.

8. *Терехович, М.* Арт-терапия в метро никогда не повредит / М. Терехович // BERLOGOS. – 2015. – 6 мая. URL: <http://www.berlogos.ru/interview/marina-terekhovich-art-terapiya-v-metro-nikogda-ne-povredit/> (дата обращения 04.01.20).

9. *Тимофеева, Р. А.* Росписи и витражи Р. Б. Лиханова 2010-х годов в контексте развития отечественного монументального искусства / Р. А. Тимофеева // Актуальные вопросы монументального искусства. – СПб.: ФГБОУ ВО «СПбГУПТД», 2019. – С. 34-38.

10. *Толстой, В. П.* Монументальное искусство социализма. Опыт становления и развития в СССР / В. П. Толстой. – М.: Ордена Ленина Академия художеств СССР, 1985. – С. 22.

11. *Шумков, В.* Мозаика на станции метро «Площадь Александра Невского» в Петербурге / В. Шумков. URL: <http://www.smalta.ru/istoriya-smalty/sovetskaya-mozaika/metro-piter-aleksandr-nevskii/> (дата обращения 07.01.20).

12. *Щедрина, Г. К.* Советское монументальное искусство (проблемы интернационального и национального) / Г. К. Щедрина. – Л.: Знание, 1981. – 36 с.

УДК 75.052:738.5(470.23-25)FoRUS

**А. Ф. Турчин**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

### **Театральная символика в монументальных произведениях группы «FoRUS»**

*В данной статье рассматривается театральная символика, как инструмент тематической и пластической организации декоративного произведения, на примере ряда работ в исполнении творческой группы «FoRUS».*

Ключевые слова: символ, театр, Н. П. Фомин, С. П. Репин, И. Г. Уралов, В. В. Сухов.

**Alexey F. Turchin**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits

### **Theatrical symbolism in the monumental works of the group «FoRUS»**

*The article deals with the theatrical symbolism as a tool for the thematic and plastic organization of a decorative work by the example of a number of works performed by the group "FoRUS".*

Keywords: symbol, theater, Nikita P. Fomin, Sergey P. Repin, Ivan G. Uralov, Vasily V. Sukhov.

«...Петербург – притворщик. Он носит маски фасадов, как и его персонажи, играет на сценах прекрасных архитектурных ансамблей, площадей парков и рек. За всем этим прячутся городские коллизии жизни...» [1, с. 33].

Город Санкт-Петербург – преемник европейской культуры и эстетики, историческая архитектура города с ее портиками и пилястрами, разнообразными маскаронами фасадов, неповторимыми ритмами окон и скульптур будто театральные декорации городской жизни. Сложившийся контекст не может не повлиять своей особенной атмосферой на современного петербургского художника. Примером вдохновенности городом можно считать одну из творческих ипостасей наших современников, речь о квартете «FoRUS». Объединение «FoRUS», аббревиатура наименования которой состоит из заглавных букв фамилий художников Н.П. Фомина, С.Н. Репина, И.Г. Уралова и В.В. Сухова. FoRUSцы объединены интересом в сфере монументального искусства, выраженным во взаимодействии архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусств. Их совместные произведения украшают сегодня многие общественные здания

Санкт-Петербурга: гостиницы, библиотеки, монументы, храмы, станции метрополитена и другие объекты.

Цель статьи – определить значение театральной символики как инструмента тематической и пластической организации декоративного произведения, на примере ряда работ в исполнении творческой группы «ФоРУС».

Задачи статьи:

1. Определить роль театральных атрибутов-символов в монументальных изображениях коллектива «ФоРУС» со смысловой и пластической стороны.

2. Понять причины обращения авторов к театральной эстетике в сюжетах.

Основными композициями, которые могут быть интерпретированы как театрально-декорационные, либо работами с использованием таких приемов и элементов, присущих театральному антуражу, как занавесы, маски, костюмированные персонажи, направленное сценическое освещение и т.д., можно считать следующие работы:

– «Мистерия» – живопись в интерьере ресторана на Невском проспекте, 1988. Цикл из 20 картин (холст, масло);

– «Петербургские карнавалы» – 7 картин для интерьера казино отеля «Астория», 1989, х., м., 200 × 300;

– картина «Праздник на воде» для интерьера гостиницы «Санкт-Петербург», 1990, х., м., 190 × 700;

– «Гатчина», «Царское село. Ораниенбаум», «Павловск», «Петергоф» – картины фойе гранд-отеля «Европа», 1991, х., м., 110 × 180;

– «Люди и карты» – эскизы росписей административного здания, 1994;

– «Фантазия в духе эпохи романтизма», 1996, х., м., 390 × 570;

– «Мир шахмат» – эскизы росписей, 1996;

– «Карты и шахматы» – эскизы росписей, 1996;

– «Триумф Петра I», 2001, х., м., 290 × 400;

– «Сон комедиантов», 2001 г., х., м., 150 × 200.

Рассмотрим некоторые из перечисленных выше театрально-декорационных произведений. Первые две серии работ, выполненные с разницей в год, а именно: «Мистерия» – живопись в интерьере ресторана на Невском проспекте, цикл из 20 картин, и серия «Петербургские карнавалы» – 7 картин для интерьера казино отеля «Астория», можно считать отправным пунктом в рассуждениях на театрально-декорационную тематику.

Русская интерпретация шумного, балаганного действия, характерного для европейской мистерии находит выражение у художников «ФоРУС» в композициях серии «Мистерия». Фольклорные персонажи народного гулянья в динамических коллизиях, окрашены насыщенным теплым колоритом. «...Фантастический мир людей и животных, яркая «вывесочность» изобразительного языка определяют характер интерьера...» [1, с. 127]. Изображенные музыканты погружены в темный фон композиции, фризové ритмы из фигур, несущих яства, создают живую суету. Динамичный мир персонажей параллельно существует с пространством ресторана, задавая праздничное настро-

ние, гости ресторана одновременно становятся зрителями. Задачи монументального искусства заключаются в выразительности, достигаемой вычищенной пластикой, тональной, цветовой и ритмической ясностью. Гиперболизированные персонажи серии «Мистерия» соответствуют театральным задачам выразительности, читаемости образов с расстояния, что полностью совпадает и с монументальными принципами. В работах прослеживается влияние европейских Дель Арте и Мистерии, а также русского народного фольклора. Несуразная одежда персонажей, ритмованные длинными вертикальными и короткими ломаными складками аллегорические костюмы, неповторяющиеся прически париков и головные уборы, как задуманная случайность, направлены на создание комических образов. Изображаемые натянутые драпировки, провисающие занавесы, будучи частью сценического наполнения, выполняют ритмическую и смысловую функции.

Если в серии работ «Мистерия» театральность достигается патетикой и набором персонажей, то следующая серия картин – «Петербургские карнавалы» – трактована иным композиционно-пластическим принципом и в большей степени театрализована. Декоративность холстов серии «Петербургские карнавалы» выражается в композиционном построении изобразительной плоскости, состоящей из двух разномасштабных планов.

1. Первый план организован крупными фланкирующими картину фигурами, стоящими на рисованных рамах в картинной плоскости, позади и над фигурами изображены симметричные театральные занавесы. Почти в высоту форматов по краям картин изображены персонажи, одетые в плащи и маски, более всего они напоминают образы из венецианских карнавалов. Фигуры и орнаментальные рамы с занавесами организуют своеобразную «одежду сцены», обрамляя основное театральное действие в центре холстов.

2. На втором плане размещены смысловые центры, как правило, масштабно значительно меньше переднего плана и более количественно наполненные ритмами фигур и архитектурными фрагментами.

Центральные сюжеты некоторых композиций («Театральный разъезд») освещены направленным светом, что подчеркивается острыми тенями плотного тона. Театральность в серии работ «Петербургские карнавалы» выражается в нарочито сценическом построении форматов, достигаемым посредством изображения фланкирующих занавесов и персонажей по краям картин, декоративных колоритов насыщенных цветов, что задает определенную цветовую, масштабную и пластическую среду. В работах «ФОРУС» обыденные атрибуты театра (занавесы, маски, костюмированные персонажи, направленное сценическое освещение и т.д.) становятся изображаемыми символами.

Санкт-Петербург – город на воде, что само по себе образ, ритмическая структура ансамбля города проектировалась на восприятие с водного пространства, что позволяет найти параллели с европейским прототипом городом Венецией. Будучи европейским приемником культуры, Санкт-Петербург вобрал в себя определенный шарм маскарадов и театральности.



Картина «Праздник на воде» представляет собой фризовую композицию. Живописная поверхность панно плотно заполнена ритмами из фигур персонажей на лодках, проплывающих навстречу друг другу. Декоративное звучание насыщенного цвета, тональная погруженность в картину сплетаются в цветной орнамент, что создает такое впечатление от всего холста, будто перед зрителем театральный занавес.

Дворцово-парковые ансамбли пригородов Петербурга находят отображение в серии картин для фойе гранд-отеля «Европа»: «Гатчина». «Царское село. Ораниенбаум», «Павловск», «Петергоф». Романтика ушедших эпох оживает в сценах жизни именитых ансамблей. В декорациях паркового антуража художники передают характерные эпохе и месту настроение тревоги и радости, придворные забавы, фейерверки и фонтаны. Вновь авторы используют прием изображения рисованных рам, которые обрамляют изображения, являясь их частью. Огромные парковые вазы с цветами и рисунками на вазах, уточняющими место, написаны впереди рам, что создает особое многоплановое пространство, в некоторых композициях включены драпировки – занавесы, которые также находятся впереди обрамленного пространства картин. Изображение карт в композиции «Гатчина» применяется как метафора интриг коварства и обмана, что усилено изображенными фигурами в масках и красной одежде.

Изображения предметов игры (карт, шахмат) как символов художники используют в цикле эскизов: «Люди и карты», «Мир шахмат», «Карты и шахматы».

Графическая серия работ «Люди и карты» представляет собой фризовые и почти фризовые решения с персонажами, олицетворяющими масти карт. Игра в реальности представляется как взаимодействие человека с человеком по условию правил, с помощью предмета (шахмат или карт). Художники «ФОРУС» отождествляют игровые предметы с человеком, тем самым приравнивая игру реальности, где коварство и смерть могут подстергать за любым углом. Патетичные изображения серии «Люди и карты» напоминают выстроенные театральные сцены, изобразительный язык в эскизах прост, но емко. Серия эскизов выполнена графическими материалами на светлой бумаге. Акценты, указывающие на композиционно значимые узлы, расставлены черным или красным цветами и ведут взгляд зрителя по плоскости форматов согласно заданной художниками траектории. Тени от персонажей, выразительные по силуэтам, становятся «живыми» участниками затейливых коллизий. Силуэты нарисованных теней превращаются в самостоятельные пластические иероглифы (тема роли света и тени в монументальных произведениях подробнее раскрыта в отдельной статье [2, с. 265–269]).

Эскизы «Мир шахмат», «Карты и шахматы», подборка цветных поисков в квадратных форматах – эти эскизы представляют собой цветные декоративные вариации с изображением шахмат и карт в активном ритмическом взаимодействии, изображения контрастны и геометризваны. Вы-

ше перечисленные серии эскизов, демонстрируют абстрактную форму рассуждений над поисками решений декоративных композиций.

Более станковое решение темы театра наблюдается в картине «Сон комедиантов». Данный холст становится продолжением рассуждений коллектива художников «ФОРУС», в лице С.Н. Репина и В.В. Сухова, над театральной тематикой. Картина «Сон комедиантов» – изобразительное послесловие пышного празднества, в котором при помощи строгого изобразительного языка трактуется жанровое содержание. Спящие музыканты посажены художниками за стол, полный яств, вокруг изображен беспорядок отшумевшего праздника. Застывшие в падении стул и шар задают пограничное состояние между сном и явью. Фланкирующий формат фигур музыкантов в большей степени выполняет функцию стаффажей, вплетаясь в хаотичную ритмику изображения. Зритель не наблюдает торжественное постановочное действие, как в панно «Праздник на воде», а как будто подсматривает момент жизни, где человек пребывает в обыденном состоянии, не в сценической патетике. В картине «Сон комедиантов» наблюдается гармония монументальной языковой выразительности и станковой камерности в сюжете.

Попытаемся ответить на поставленные в начале статьи вопросы:

1. Символ как пластическое средство в произведениях художников монументалистов выполняет коммуникативную функцию. В выше описанных работах квартета символами становятся обыденные элементы (занавесы, маски, карты и шахматы, костюмированные персонажи, направленное сценическое освещение и т.д.). Перечисленным элементам композиций художники придают форму знаковых средств, с которыми символ очень близок. Например, театральный занавес с тяжелыми рельефными складками – неотъемлемый элемент классической сцены. В работах «ФОРУС» по-разному сложенный и повешенный занавес имеет двойное значение – литературное и пластическое. Театральный занавес, будучи подвижной преградой, позволяет заглянуть в определенную среду, где происходит нечто таинственное. Занавес – атрибут сцены – в произведениях художников становится изобразительным символом. Пластическое значение занавеса выражается в композиционном смысле, то есть изображение разных по массе драпировок со сложными складками усиливает динамику в картинной плоскости, помогает организовать композиционное равновесие. Фланкируя края картин, изображенные занавесы замыкают углы, а проходя фоном, связывают остальные элементы композиций. Карты и шахматы как элементы игры в изображениях символизируют коварство и фортуна. Костюмы персонажей, маски, головные уборы и парики в серии работ «Петербургские карнавалы» при всей пластической выразительности являются символами определенного времени. В композиции «Павловск» через весь формат проходит силуэт красной реки с белыми лебедями, красный цвет, в данном контексте символизирует трагическую судьбу императора, а белоснежные птицы означают невинность. Символическим становится и сам принцип композиционного построения про-

странства картин, где через кулисы занавесов по планам выстраиваются сюжетные коллизии, все это создает ассоциацию с театром.

2. Вероятной причиной обращения к театральным сюжетам может быть особенность цветового наполнения сценического пространства, что ввиду условности театрального мира находит декоративное выражение. Чем условнее посредством цвета и пластики язык изображения, тем менее психологичное содержание у данного изображения. Театрализация также подразумевает пластически выразительный язык, выраженный цветом, тоном, причудливыми формами. Театральная эстетика в изображениях дает возможность художникам отойти от жанровости в монументальном искусстве, что позволяет решать стену, холст более декоративно. Как известно, декоративность в общеэстетическом смысле отражает человеческую потребность в красоте, содержит художественное богатство форм и интерпретаций. Быть может, выбор художниками «ФОРУС» театральной стилистики как художественно-пластического языка позволяет им создавать новый динамичный изобразительный мир, не всегда конкретный, не до конца адресный.

В монументальных композициях «ФОРУС» театр – это патетика со всей таинственностью и изяществом, нарядностью. «Театрально-декорационные» темы в творчестве кластера «ФОРУС» являются противовесом колористически сдержанным сюжетам аллегорий. Монументальные работы группы квартета демонстрируют взаимодействие художника и стиля. Стилистика поддается художественному замыслу авторов, а умение мыслить абстрактными категориями позволяет художникам слагать все новые и новые вариации пазлов декоративных решений.

## Литература

1. *Репин С.* Монументальное искусство / Авт. ст. Н. С. Кутейникова; тексты С. Н. Репина, В. В. Сухова, И. Г. Уралова, Н. П. Фомина. – СПб.: Тип. «Белл», 2009. – 208 с.

2. *Месмахеровские чтения-2019*: материалы междунар. научн-практ. конф., 21-22 марта 2019 г.: сб. науч. ст. ; ФГБОУ ВО «СПГХПА им. А.Л. Штиглица» ; науч. ред. А.О. Котломанов. – СПб.: КультИнформ-Пресс, 2019. – С. 265–269.

УДК 725.314:7.071.1(470-25)"19"

**О. Н. Филиппова**

Москва, Россия

Музейно-выставочный реставрационный  
центр Архива РАН

### **Метро в творчестве мастеров XX века**

*Московское метро – это уникальный и красивейший объект для своего времени. Неравнодушные к прогрессу представители живописного и графического цеха не могли не отреагировать на появление метро. Новый вид столичного транспорта поверг в восторг представителей всех художественных направлений – кубизма, соцреализма, символизма, постмодернизма и др. Каждый из художников современности, по-своему, интерпретируют московское подземное метро (на примере творчества Н.И. Нестеровой, В. и Н. Черкашиных).*

Ключевые слова: московское метро, художественные направления в искусстве, картины, эскалаторы, архитектура ар деко, мозаики.

**Olga N. Filippova**

Moscow, Russia

Museum and exhibition restoration center  
of the Archive of the Russian Academy of Science

### **Metro in the creative work of masters of the XX century**

*The Moscow metro is a unique and beautiful object for its time. A new kind of Metropolitan transport plunged to the delight of the representatives of artists of all artistic styles – cubism, realism, symbolism, postmodernism, etc. Each of the artists of our time, in their own way, interpret the Moscow underground subway (on the example of N.I. Nesterova, Valera and Natasha Cherkashin).*

Keywords: Moscow metro, artistic directions in art, paintings, escalators, art Deco architecture, mosaics.

Московское метро – это уникальный и красивейший объект своего времени. Многие станции можно смело назвать настоящими произведениями искусства. Здесь встречается и мозаика, и витражи, и различные скульптуры, которые органично обогащают архитектуру подземных станций, вестибюлей, павильонов. Между тем, само строительство московского метро началось в ноябре 1931 г. после долгой прелюдии нерешительных планов и дискуссий. Именно тогда во дворе неприметного домика (Русаковская, 13а) на Русаковском шоссе, у Митьковского железнодорожного путепровода, был заложен первый участок строящегося метро.

31 декабря 1933 г. было построено несколько вертикальных шахт и 443 путевых туннелей. А, в 1934–1935 гг. строительный замысел был реализован в высоком темпе, «взят штурмом», по выражению современников [4, с. 5]. Неравнодушные к прогрессу представители живописного и графического цеха не могли не отреагировать на появление метро. Новый вид столичного транспорта поверг в восторг представителей всех художественных направлений – кубизма, соцреализма, символизма, постмодернизма и др. Так, например, в начале 1930-х гг. с новой темой строительства метрополитена были связаны оригинальные поиски в пластике в творчестве А.А. Лабаса (1900–1983). Он относился именно к тому поколению художников, становление, которых совпало с непростым временем в России. 1920-е гг. – это утверждение новых духовных ценностей, быстро, меняющаяся реальность, новые знания о мире, время научных открытий: освоения электричества, изобретения совершенных механизмов. На улицах Москвы появляются скоростные автомобили, современные трамваи, начинается проектирование метро. Человек осваивает воздушные просторы – в воздухе можно увидеть дирижабли, аэростаты, самолеты, начинается работа над созданием космического корабля. «Человек начинает ощущать свое могущество, обретая новые скорости, покоряя время и пространство» [1, с. 8].

Важно отметить, что идея подземного транспорта казалась романтической, но фантастика воплощалась в жизнь.

А.А. Лабаса привлекла новизна впечатлений от пребывания под землей. Всегда экспериментирующий, увлекающийся небывалым, старающийся найти для его выражения наиболее подходящие живописные средства, иногда даже – новые пластические принципы, художник открыл интересные возможности воплощения этой темы. На примере двух его картин: «Метро. Эскалатор» (1935) и «В метро» (1972) – можно увидеть, что А.А. Лабас никогда не повторяется, даже обращаясь к прежним сюжетам [2, с. 225]. Работа «Метро. Эскалатор» оригинальна по пластическому решению: изображение движущейся лестницы вписано в овал и дано в резком ракурсе, позволяющем видеть почти всю лестницу [3, с. 22].

«Вывернутая» перспектива усиливает движение, овальная форма придает композиции завершенность [3, с. 22]. В 1970-е гг. художника интересует уже не столько техническая конструкция (новое сооружение – новые формы, новые возможности композиционного решения), сколько само движение пестрой, красочной, шумной толпы, объединенной на миг, чтобы через несколько секунд быть навсегда разделенной этой чудо-лестницей, этим движением. Сиюминутность встреч. Но только ли миг здесь, на эскалаторе, объединяет этих людей? Что над ними – купол Метрополитена, или сфера Земли, вечная и бесконечная вселенная? Акварель «В метро в дни войны» (1941) тоже имеет, как и вышеописанная картина 1935 года, овал в основе композиции, четко выделяющий место происходящего – это тоннель метрополитена, использовавшийся во время воздушных тревог как бомбоубежи-

ще [3, с. 22]. Резко, сокращающееся в перспективе, кажущееся бесконечным, уходит в глубину пространство. Тоннель освещен тусклыми лампами сверху и заполнен людьми: кто-то сидит, кто-то спит на рельсах, кто-то ищет место. Благодаря полумраку и необычному окружению возникает ощущение неустойчивости и зыбкости человеческого существования. Другие работы А.А. Лабаса на тему метрополитена не обладают такой острой выразительностью. Во многих из них художник ограничился точной передачей натуры, обладавшей для него огромной притягательностью, в силу нового, почти фантастического содержания.

В отличие от А.А. Лабаса, которого завораживали эскалаторы, И.И. Машков (1881–1944) восхищался тончайшей эстетикой архитектуры ар деко. Ар деко, как в свое время рококо и модерн, – это стиль, обладающий декоративно-прикладной направленностью. Идея синтеза приводит в нем к стиранию границ между различными пространственными искусствами, к стремлению имитировать в одном материале свойства других, к подчеркнутой театральности. Так, например, в работах А.А. Дейнеки (1899–1969) – типичных примерах стиля ар деко – все эти свойства подчинены законам архитектуры.

Движение зрителя в пространстве обыгрывается пространством мозаик: они показывают общие законы стиля, и индивидуальность художника проявляется, скорее всего, в изобретательности всевозможных иллюзионистических и декоративных эффектов, чем в его особенностях как живописца. Это усугубляется и опосредованностью перевода эскизов А.А. Дейнеки в другой материал и другим мастером. В контексте монументально-декоративной живописи того периода – произведений А.А. Дейнеки, а также П.Д. Корина (1892–1967), В.А. Фаворского (1886–1964) – очевидно, что И.И. Машков – это, прежде всего, живописец-колорист. Оформление станции метро: «Маяковская» осуществлялось в то же время (1937–1938), и сравнение двух комплексов – мозаик А.А. Дейнеки и панно И.И. Машкова – очень показательно [7, с. 411]. Панно И.И. Машкова для гостиницы: «Москва» – это не столько монументальная декорация архитектуры, хотя организуют ее пространство, сколько вполне самостоятельные произведения и могут существовать автономно (на примере одного из 5 вертикальных панно цикла «Московский метрополитен») [7, с. 411]. Художник создает полифоническую живописную гармонию, пытаясь понять границы своих возможностей, осваивая принципы колоризма в больших размерах. При тематическом и иконографическом сходстве с мозаиками А.А. Дейнеки (мотивы, летящих самолетов на фоне неба, есть и у А.А. Дейнеки, и у И.И. Машкова) панно для гостиницы «Москва» не укладываются в рамки стиля ар деко [7, с. 412]. Они абсолютно индивидуальны и неповторимы, как в свое время произведения итальянского художника Д.Б. Тьеполо (1696–1770) выбивались из общих стилевых норм рококо. В случае же И.И. Машкова это привело к постепенному вытеснению его с арены современной художественной жизни. Со второй половины 1930-х гг., как пишет советский художник,

искусствовед И.С. Болотина (1944–1982), имя И.И. Машкова начинают замалчивать. Картины, предназначенные им для Государственной Третьяковской галереи, отдают в провинциальные музеи, панно для гостиницы «Москва» (ныне в Музее архитектуры им. А.В. Щусева) не находят широкого отклика у публики [7, с. 412].

Поздние его работы до сих пор остались непонятыми и воспринимаются как угасание его живописного мастерства. Единственное тому объяснение – это несоответствие творчества художника требованиями извне и непонимание даже со стороны его бывших учеников и единомышленников. В 1940-х – начале 1950-х гг., уже после его смерти, бывшие «валеты» – П.П. Кончаловский (1876–1956), А.А. Осмеркин (1892–1953), Р.Р. Фальк (1886–1958), А.В. Куприн (1880–1960) – продолжают работать, выставляться, преподавать [7, с. 412]. Но И.И. Машкова как учителя и основоположника живописной школы никто даже не упоминает, хотя она фактически выросла в атмосфере его мастерской, многие годы существовавшей в качестве индивидуальной и некоторое время – во Вхутемасе. Таким образом, судьба и творчество И.И. Машкова – это живое воплощение разрыва между индивидуальным и массовым искусством в XX веке.

Каждый из художников современности по-своему, интерпретируют московское подземное метро. Любителям живописи не нужно представлять Н.И. Нестерову (р. 1944). Ироничность творческого высказывания, гротесковость изображения – такие определения часто связывают с ее искусством. Хотя Н.И. Нестерова и говорит, что любит А. Тышлера (1898–1980), Н. Пиромани (1862–1918) и называет имена других художников, исток ее художественных форм – это сама жизнь, два ее главных учителя – это литература и архитектура. Вообще же упорству художнического труда научили Нестерову ее учителя, которых она всегда с благодарностью вспоминает, – Д.Д. Жилинский (1927–2015), А.М. Грицай (1914–1998), С.Н. Шильников (1922–2019). Важно отметить, что в своих работах Н.И. Нестерова прибегает к специфической фрагментированности, как бы обрезая рамой часть изображаемого предмета. Особой остроты этот прием достигает при фрагментировании человеческой фигуры. Здесь как бы манифестируется принципиальная фрагментарность изображаемого в картине: картина – это лишь фрагмент огромного единого мира. Но фрагментирование еще и уравнивает структурную организацию человека и, например, дерева, дома: легко срезается рамой любая часть дерева, дома или какого-нибудь предмета, столь же легко – человеческая фигура: могут быть оставлены только руки, ноги, часть корпуса, голова, иерархия почти нарушена, голова почти равна руке.

Подобное «опредмечивание» человека, его депсихологизация делает, представляемый в картине мир однороднее, плотнее [6, с. 10]. Второстепенные фоновые элементы воспринимаются почти столь же активно, что и основные персонажи картины. И это происходит не только в таких работах, как «Манекены» (1986), где манекены как бы «живут» наравне с людьми,

или в диптихе «Игра в бб» (1983), где игроки были представлены в виде безжизненных гипсовых слепков, а цветные карточные фигуры или жанровые персонажи гобелена, на фоне которого изображены игроки, воспринимаются реальными и «жизнеспособными» [6, с. 11]. Подобному сближению способствует акцентированная психологическая разобщенность представляемых персонажей. Их общность носит, так сказать, лишь типологический, даже онтологический характер, наряду с изображенными предметами, деревьями, домами, скульптурой (на примере диптиха: «Станция метро», 1987) [6, с. 11]. Отмеченная однородность, равнозначность изображаемого подводят зрителя к размышлению над знаковой природой творчества Н.И. Нестеровой. Композиционные решения также имеют смыслообразующий потенциал. Так, разомкнутость, открытость, фрагментарность композиции акцентируют разобщенность, психологический герметизм представляемых персонажей. Подобные отдельные замечания можно было бы продолжать, однако вряд ли они передают цельность мира картин Н.И. Нестеровой, напротив – они дробят, схематизируют, отвлекают от сути. В конце концов все, о чем здесь написано, может увидеть и сам вдумчивый зритель. Если, Н.И. Нестерова превращает метро в некое заколдованное царство, погруженное в абсурдную, изнуряющую, длительную работу, то В. и Н. Черкашины визуализируют культурологические особенности подземных транспортных систем разных стран и городов, делая возможным виртуальное передвижение по «глобальному метро» [5, с. 312].

Таким образом, художники как кубизма, соцреализма, символизма, постмодернизма, так и современного искусства интерпретируют московское подземное метро, и каждый по-своему. Советские лаковые промыслы тоже не остались в стороне от транспортной новинки: живо и неординарно откликнулись мастера Палеха, Федоскино, Мстеры и Холуя шкатулками и портсигарами, живо и задорно, просто замечательно.

## Литература

1. *Александр Лабас. На скорости 20 века = Alexander Labas. 20th century speed: каталог выставки: 15.03 – 18.05.2011*, Государственная Третьяковская галерея, Крымский Вал / составитель О. М. Бескина-Лабас; текст Л. Пчелкина. – М.: Лабас-Фонд, 2011. – 135 с.: ил.

2. *Бескина, О. М. Александр Лабас. Этюд о художнике / О. М. Бескина // Советская живопись-7: сборник статей / составитель О. Р. Никулина. – М.: Советский художник, 1986. – С.220-230.*

3. *Буторина, Е. И. Александр Лабас / Е. И. Буторина. – М.: Советский художник, 1979. – 216 с.: ил.*

4. *Московское метро: от первых шагов до великой стройки сталинизма (1897-1935) / Дитмар Нойтатц; пер. с нем. Ю. А. Петрова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. – 783 с.: ил.*



5. *Московское метро: архитектурный гид* / составитель А. А. Петрова; текст Е. В. Гершкович; фото А. М. Народицкого. – М.: Кучково поле, 2018. – 320 с.: ил.

6. *Наталья Нестерова: живопись: каталог выставки* / авторы статей: Л. А. Бажанов, А. Г. Богемская; составитель М. Л. Бодрова. – М.: Советский художник, 1989. – 65 с.: ил.

7. *Хлопина, Е. Ю.* Панно И. И. Машкова для гостиницы "Москва". К проблеме живописного синтеза в поздний период творчества художника / Е. Ю. Хлопина // *Искусствознание*. – 2010. – № 1/2. – С. 399-412.

**Актуальность творческого метода Микеланджело в ранее неизвестных произведениях на современном этапе**

*Настоящее исследование продолжает тему пластической криптологии художника. Посредством лишь фресковой живописи автор меняет каноничное («Сикстинская капелла») и создаёт новое сакральное пространство, но уже в планетарных масштабах западной цивилизации. Динамика и морфология пространственных реперов и пластических метафор («Линия света» и «Давидомодуль») в контексте новейших достижений являет нам неординарную проницательность художника 500-летней давности.*

Ключевые слова: Ренессанс, неизвестный Микеланджело, трансгуманизм, храм Соломона.

**Ismet H. Sheikh-Zade**  
Simpheropol, Russia

**Michelangelo's creative method in previously unknown works.  
The relevance of the artistic method in our time**

*This study continues the theme of the artist's plastic cryptology. The Sistine Chapel creates a new sacred space, but already on the planetary scale of civilization. The dynamics and morphology of spatial benchmarks and plastic metaphors ("The Line of Light" and "Davidomodule") in the light of the latest achievements, which have become an extraordinary insight of the artist 500 years ago.*

Keywords: Renaissance, unknown Michelangelo, transhumanism, temple of Solomon.

Точкой отсчета стало знакомство с выводами доктора биологических наук, профессора Крымского медицинского университета Константина Ефетова о наличии в творчестве Микеланджело приема двойных изображений [1, с. 7–83]. Имеющего опыт художника-монументалиста, ранее отучившегося в одной из лучших мастерских монументальной живописи Академии художеств СССР и РАХ, меня убедили выводы профессора медицины и именно в ракурсе анатомических аналогий во главе с человеческим мозгом. Наблюдения и выводы К. Ефетова стали ключевыми в контексте характера изобразительного языка, новой «механики взгляда» и сугубо профессиональных критериев реализации задач. С тех пор написаны книжка-эссе по начальным этапам исследования, публикации в специализированных изданиях и в СМИ, состоялись выступления на ряде профильных кон-

ференций в Крыму, Киеве, Москве, Мельбурне, Стамбуле<sup>2</sup>, проведена не одна выставка по результатам творческих экспериментов с выявлением ранее неизвестного метода в художественной практике Микеланджело. Все это укрепило мою убежденность верного пути исследования и неординарности наших открытий: был выявлен целый ряд ранее неизвестных произведений мастера, главные из которых – *Автопортрет в образе бога-творца* и *гигантский Давид высотой 61,63 метра*<sup>3</sup>. Атрибуция выполнена самим Микеланджело в поэтических произведениях разного времени с удивительной точностью и изысканностью метафор [4, с. 55, 61 (сонеты 53 и 58)]. Вся доказательная база, подкрепленная в стихах и смежных произведениях, описана мною ранее в книге [7]. В данной статье акцент на пространственных категориях и стратегии практического применения опыта этих исследований. Одновременно с этим возникает объективный казус несоответствия с привычными и обязательными формами научного изложения материала с непременным индексом цитирования. О неизвестных ранее произведениях, арсенале пластических средств, способах интерпретации задуманных образов и достижения поставленных задач с учетом двойственной иллюзорности никем и ничем не написано ранее [2, 3. 4], ...пожалуй, кроме только самого Микеланджело! В этой связи остро встает вопрос подлинности литературного наследия художника, его переводов и тождественности оригиналам в контексте тосканского наречия XV–XVI вв. В вопросе близости переводов поэзии Микеланджело «по букве и по духу», я бы определил двух авторов, как крайние позиции такой амплитуды – это А. М. Эфрос и А. А. Вознесенский. Где первый, по справедливому мнению второго, «тончайший эрудит и ценитель ренессанса»<sup>4</sup>, имевший за плечами не дюжий труд переводов Данте и Петрарки, он наиболее точно по форме и близко к подстрочнику перевел вербальные интенции Микеланджело. Но именно А. А. Вознесенскому (профессиональному архитектору) удалось, на мой взгляд, выразить еле уловимые фибры клокочущего вулкана скрытых страстей. И пусть далеки его варианты от авторской «буквы», но противоречивый дух скульптора чувствуется «на ощупь», подобно мраморному рельефу в темной и незнакомой зале..., но эту вариативность понимаешь только с поправкой на выявленные нами пласты. Как бы то ни было, именно поэзия, по замыслу самого Микеланджело стала главной «опорной волной» для выявления скрытых смыслов и ключом к авторским шифрам.

---

<sup>2</sup>Конференция по модернизму в институте искусствоведения им. Рыльского НАН Украины, Киев, 2010 г.; конференции «Культура народов Причерноморья», Симферополь, ТНУ, 2011–2014 гг.; конференция «Онтология искусства христианского мира», Строгановская академия, Москва, январь 2017 г.; конференция «Anatomy of the Image» в университете Монаша, Мельбурн, 2017 г.; авторская лекция и выставка в Академии Мимара Синана, Стамбул, 2017 г.

<sup>3</sup>Кроме этих главных произведений всей жизни, целым корпусом возникают ранее скрытые грани всем известных памятников и сюжетные линии центральной полосы фресок Сикстинской капеллы.

<sup>4</sup>«На русском стихи его известны в достоверных переводах А. Эфроса, тончайшего эрудита и ценителя Ренессанса. Эта задача достойно им завершена» (А.А. Вознесенский. Мемориал Микеланджело, 1975 г.).

***Свобода самовыражения как состояние объективной реальности – новый /старый/ способ ее декларации.***

В течение всей своей жизни Микеланджело делал то, что хотел он сам. Даже самый изощренный заказ не ставил его в коллизию ограниченного в средствах исполнителя. Свобода для Микеланджело – категория божественная, дарованная свыше, с одной стороны, и глубоко бытийная, по сути, онтологичная – с другой. Художник принимает все, как есть. Эта амбивалентность творческого феномена дала развиваться замыслам мастера в поразительных сплетениях различных практик, методов и видов искусства и даже перейти границы привычных жанров, просочились в поэтические формы и нарративы образов (что очевидно из литературного наследия). Свобода самовыражения и самозабвенный полет творчества основаны на дидактике титанического труда, широком арсенале средств, освоенных для достижения поставленной задачи. Главное «кредо» Микеланджело – доскональное владение законами построения человеческого тела, прекрасное знание анатомии человека, натурная практика при изучении внутренних органов. Именно эти сюжеты дают верную линию криптологии, что позволило увидеть самые неожиданные, но при этом органичные формы двойных изображений, позже подкрепленных и в поэзии. Амбициозность замысла, место их реализации и виртуозная красота исполнения, ставят эти произведения в авангард мирового искусства независимо от исторической эпохи и страны происхождения. Выполнены произведения способом «прибавления» (по классификации самого автора [4, с. 93–119]) в совершенно неизвестном мировому искусствоведению жанре абстрактной скульптуры. Микеланджело перечеркнул принятое ныне понятие «абстрактного искусства», и заново определил специфику жанра. Все, что до сих пор считалось абстракционизмом – вполне реальные, но лишённые иллюзорности нефигуративные опыты декоративного искусства. Главные произведения своей жизни Микеланджело сотворил в расчете на восприятие единственным органом – человеческим мозгом непосредственно. В отличие от живописи, которую можно только созерцать, скульптуры, для восприятия которой к органам зрения добавляются тактильные ощущения, т.е., скульптуру можно воспринять еще и на ощупь. Эти рельефы невозможно пощупать, имея конкретные параметры и формы, они скрыты и от зрения, их можно только ОСОЗНАТЬ! Коррекция «точки сборки» зрителя при знакомстве и восприятии этих произведений и всего творческого наследия Микеланджело – предмет, которым художник был особо озадачен: это должен быть его формат – гармония чувств и уровень интеллекта. Тайник оставлен не «потомкам», или «грядущим поколениям», а, как и полагается для любого клада, только в расчете на собственное возвращение<sup>5</sup>. Поэтому способ осмысления выстроен автором как восхитительное путешествие зрителя на пути к себе самому. Хотя произведе-

---

<sup>5</sup>Об уверенности Микеланджело в собственной реинкарнации есть ряд таких свидетельств, как фрагмент письма к Дж. Вазари от 17.08.1557 г. [4, с. 117–118].

дения имеют физическую привязку к архитектуре капеллы и матричным артефактам, оригинал может находиться где угодно, подобно авторским оттискам-эстампам в станковой графике. Но нужен проводник-сталкер – художник Микеланджело в сознании каждого из нас. Акт восприятия этих произведений и становится его реинкарнацией, «вторым пришествием», потрясающим гимном «человеку разумному». Разгадав магистральную программу «анатомии мироздания», показанную через тело человеческое, автор нам раскрывает удивительную органику и целостность реализованного замысла. От сюжета к сюжету художник насыщает скрытый пласт своих образов многозначностью неординарных смыслов. Главным пластическим материалом и «средством производства» для Микеланджело неизменно является человек, как буквальное физическое творение бога по собственному образу и подобию, со всеми присущими ему качествами. Для Микеланджело нет ничего постыдного – все божественно! Постигая законы построения фигуры ли человека или его внутренних органов, да ещё с применением разновеликих скрытых форм, художник создает богатую симфонию вселенского масштаба. Имя симфонии – Человек!

***Метафизические категории и их актуальность в формате «большого времени» и сакральной географии.***

Отдельно стоит упомянуть о метафизических категориях, проявившихся в результате открытия до сих пор неизвестного Микеланджело. Конечно, это выглядит весьма субъективно, но, тем не менее, факты говорят сами за себя. Универсализм поставленной задачи, энциклопедическая насыщенность явных и скрытых сюжетов, учитывая, где и когда это сделано, заставляют взглянуть на это с позиции онтологичной незыблемости, как на постулат. Ведь представим себе: эти произведения с момента их создания художником существовали вне нашего сознания долгих 500 лет! И все эти полтысячелетия были предельно рядом с нами. Феномен анатомической тайнописи связан еще и с жестким табу для многих сюжетов – будь то интимные фрагменты половых органов разного проявления, запретные внутренние органы человека, или революционный пересмотр христианского и библейского канона. Весь этот процесс связан с проявлением неординарного творческого духа. Этот дух, по законам синергетики, так или иначе, непременно должен был себя проявить! И он проявился поразительным образом! Мои наблюдения связаны с двумя реальными категориями, но выходящими на метафизический уровень. Это так называемые «линия света» и «давидомодуль»<sup>6</sup>.

***Зал 1: О «линии света»*** Микеланджело недвусмысленно говорит в стихотворении атрибуции автопортрета в образе бога-творца:

*...я стал легко распознавать урину, и место выхода её,  
когда взгляд по утрам сквозь щель наружу кину...*

[4, с. 61; Frey, 1964, no.LXXXI]

---

<sup>6</sup>Термины предложены мною и основаны на точных характеристиках в творчестве Микеланджело.

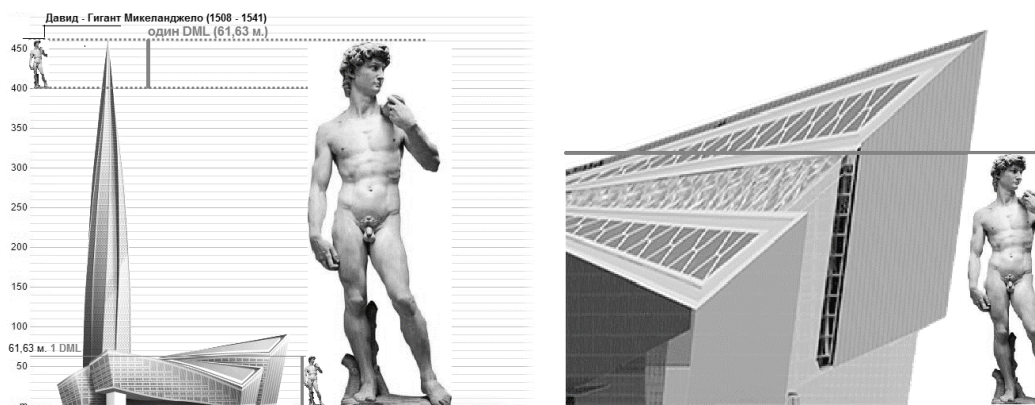
Строки о том, как на рождество (...когда поют акафисты трём магам) восходящий луч солнца рисует золотую струю урины между ног пророка Ионы от третьего с южной стороны «окна Иезекиля», на которое показывает рука пророка Иезекиля [6, с. 70; 171–173 (кат. ж 5.4g)] – алтарь в этом месте цитирует книгу именно этого пророка. Стих указывает на место и время действия с точностью до секунд и сантиметров! Собственно «линией света» я называю прямую, соединяющую срединную ось алтаря с источником падающего луча. Луч-линия проходит сквозь Сикстинскую капеллу с юго-востока на северо-запад и в планетарном масштабе дает поразительный камертон света от Иерусалимского храма (моделью 1:1 которого является Сикстинская капелла) до острова Джильо – места крушения лайнера Коста Конкордия в наши дни, произошедшего ровно на рождественский цикл юбилейного для росписей 2012 года. Все произошедшее 12-13 января 2012 г. у берегов Тосканы в точности материализовало скрытую фабулу и программу росписей Микеланджело. Линия света проходит через коринфский залив, египетский обелиск площади святого Петра, собственно Сикстинскую капеллу и далее – прямоком на форт имени Микеланджело в порту Чивитавеккья. В планетарном масштабе – особо интересна зеркальная рефлексия линии света в южном полушарии...

**Зал 2:** Теперь – «*давидомодуль*». Эта категория говорит сама за себя точным соответствием параметрам скрытого гигантского Давида, что составляет сумму высоты алтарной стены и всей длины потолка Сикстинской капеллы – 202 фута, или в метрическом измерении – 61 м 63 см. Этот параметр лег в основу внутреннего объема первоначального проекта Собора святого Петра. К проектированию собора Микеланджело приступил озабоченный наметившимся в проекте Сангалло и Рафаэля удлинением центрального нефа на восток в форме латинского креста. Первое, что сделал Микеланджело – вернул греческий крест плана сооружения и усилил внутренний объём Храма. Дальнейшее увеличение высоты купола на 20 м. от начального проекта, компенсировалось высотой кивория Бернини. И теперь очевидно, что весь собор святого Петра Микеланджело проектировал как футляр-чехол для своего Давида-гиганта, куда он идеально помещается. После Рима этот параметр неосознанно просочился в различных сооружениях независимо от времени постройки – но неизменно в архитектурных доминантах европейских столиц. *Стамбул, Галатская башня*. Сооружена в XIV в., после реконструкции середины XX в. приняла нынешний размер – 61,5 м, башня расположена в европейской части города. В Стамбуле такой же параметр имеют пролеты под обоими мостами через Босфор. В *Московском кремле* в 1508 г. венецианец Бон Фрязин строит колокольню над храмом Иоанна лествечника. К 1600 году колокольня приняла нынешний размер – 81 м, где размер собственно колокольни без двадцатиметрового храма – 61,4 м. В самой *Венеции* на таком точно уровне расположены колокола и ярус звонницы Сан-Марко с гербом Венеции. *Лондон* имеет сразу две доминан-

ты, фиксирующие этот параметр. Остов башни с часами Биг бен до чугунного козырька – 61 м. Также монумент о великом пожаре имеет точные параметры Давида-гиганта – 61 м 57 см. В *Париже* модуль проявился также в наши дни – это внутренняя полость изъятая пустоты большой арки района Дефанс, венчающая знаменитую историческую ось Парижа. Как и в Лондоне, два раза давидомодуль проявлен в главных памятниках украинской столицы – *Киеве*. Монумент Родина-мать, где собственно скульптура без учета постамента имеет такой же размер. Также и монумент независимости на одноименной площади Киева сооружен высотой 61,5 м. За пределами европейского континента этот параметр проявился уже в XXI в. Это две статуи Будды в Китае и одно, но весьма знаковое сооружение в *Нью-Йорке*. Кубическое основание (до преломления в призму небоскреба) вновь открытого всемирного торгового центра имеет размер  $61,5 \times 61,5 \times 61,5$  м. и построен на месте терактов 11 сентября 2001 г.

**«Человек, как новое небо и новая земля» глобальная концепция трансгуманизма от Ренессанса до Hi-tek в свете открытий неизвестного Микеланджело.**

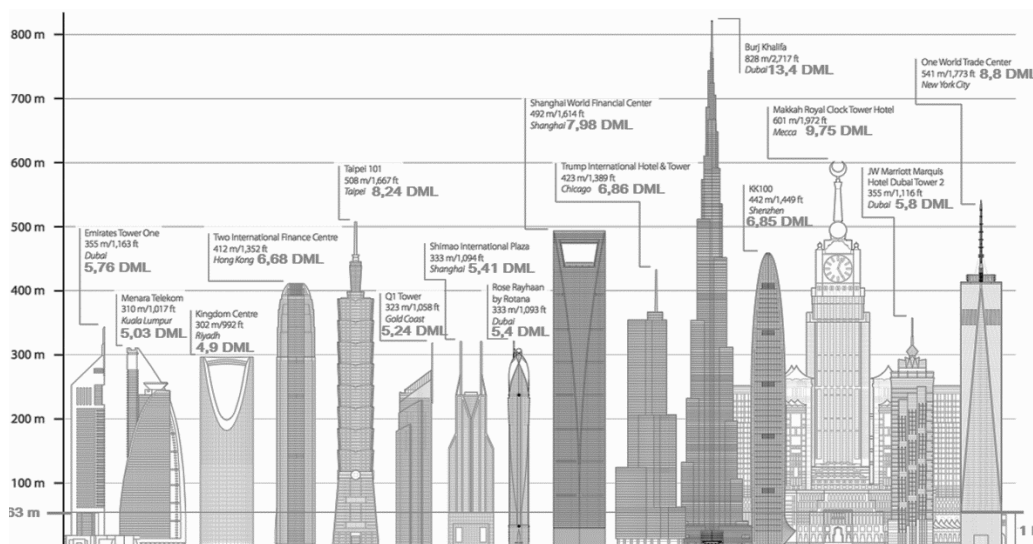
Тема носит планетарный характер восприятия и доступна передовым технологиям проектирования, строительства и навигации, не смотря на 500-летнюю историю возникновения. Как выяснилось, гений Микеланджело создал поразительные модули трансгуманизма (термин, впервые упомянут у Данте Алигьери в «Божественной комедии»), имеющие развитие в последующей деятельности человеческой цивилизации. Выделением в залах 1 и 2 новых структур – «давидомодуль» и «линия света» предлагаю концепт *новой единицы измерения гигантских сооружений – давидомодуль /DML/* (ил.1).



Ил. 1. Пропорции трансгуманизма 1:7,5

В основе – самый колоссальный шедевр Микеланджело – Давид-гигант высотой 61,63 м (202,2 фута). Актуальность ситуации именно в ландшафте Петербурга усиливается текущим моментом завершения строительства и ввода в эксплуатацию самого высокого здания в России и в Ев-

ропе – небоскрёба «Лахта центр» (высотой 462 м)<sup>7</sup>. Изменится привычное восприятие всех других строительных гигантов. Так, самое высокое сооружение в мире – небоскрёб «Бурдж Халифа» будет равен 13,4 DML, новое здание всемирного торгового центра в Нью-Йорке – 8, 8 DML, а ныне строящаяся высотка в Джидде «Kingdom Tower» – 16,4 DML (ил.2).



Ил.2. Диаграмма высоты небоскребов в мире

И ещё раз о «линии света»: у Микеланджело это главный, наивысший пик творческой экзистенции, когда солнце становится инструментом живописи, посредством которого художник рисует задуманное. «Момент истины» происходит на рождество с первыми лучами восходящего солнца. В призме сакральной географии важно, что Сикстинская капелла – первая материализация иерусалимского Храма, построенная по библейской легенде. Если же линию продолжить за пределы здания дальше, чем упоминалось, то получится удивительный меридиан, опоясывающий всю планету с точными характеристиками глобального Храма Соломона. Линия света проходит через Грецию, Иерусалим, Аравийский полуостров, Австралию, Северную Америку и Европу. На линии света расположены знаковые сооружения, места крушения лайнеров Титаник и Коста Конкордия, произошедших на 400-летний и 500-летний юбилей работы Микеланджело и топографически предсказанных на фреске. Более того, линия пересекает Аравию по середине между «Бурдж Халифа» и башней в Джидде, в точности как колонны «Яхин» и «Боаз» из легенды о храме Соломона.

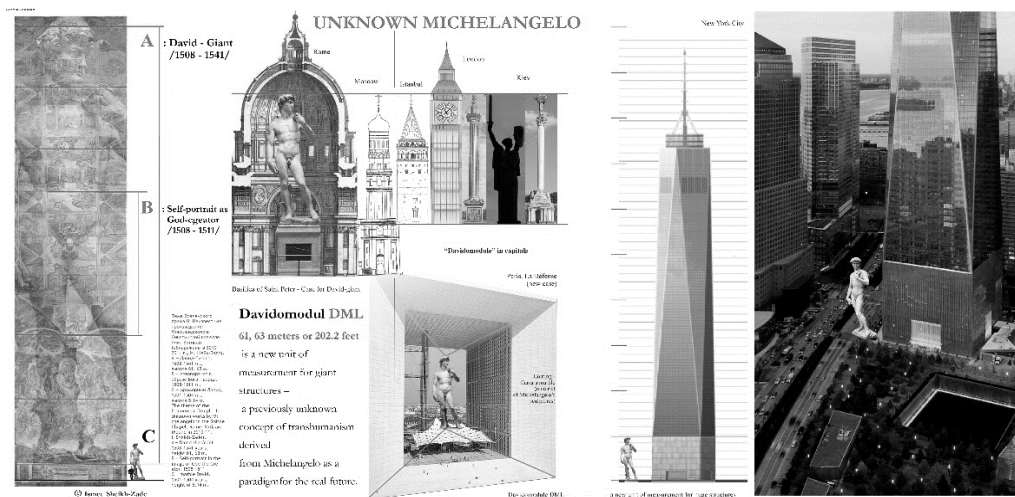
#### **«Амбивалентная симметрия планеты».**

И, наконец, проявляется ещё одна абсолютная (при этом вполне реальная) задача – сооружение двух башен в размере Давида-гиганта на во-

<sup>7</sup> Из всех известных небоскребов именно «Лахта-центр» адекватен канонам микеланджеловского трансгуманизма! Его высота в «давидомодуле» – 7,5 DML, что соответствует классическим пропорциям фигуры человека.



сточном и западном берегу острова Тасмания точно по линии, соответствующей координатам Сикстинской капеллы, проходящей по всей суше в южном полушарии. Это превратит всю планету в артефакт, художественное произведение, концепция которой задумана ровно 500 лет назад в Риме. Возникнет феномен «амбивалентной симметрии планеты», где координаты Сикстинской капеллы в южном полушарии пересекают остров Тасмания, соответственно, страну Австралию, но большую, чем одноименный континент. Этому в северном полушарии симметрично оппонирует Ватикан, как единственная в мире страна, меньшая, чем город.



Ил. 3. Постер «Неизвестный Микеланджело DML»

### Литература

1. *Ефетов, К. А.* Ветхозаветная тайна ребра Адама / К. А. Ефетов. – Симферополь: CSMU Press, 2008.
2. *Tolnay, Ch. De.* Michelangelo: Sculptor, Painter, Architect / Ch. De. Tolnay. – Princeton, 1975.
3. *Hibbard, H.* Michelangelo / H. Hibbard. – New York, 1974.
4. *Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников* / сост. В. Н. Гращенко; перевод А. М. Эфроса. – М.: Искусство, 1983.
5. *Микеланджело и его время: сборник* / ред. Е. Роттенберг, Н. Чегодаева. – М.: Искусство, 1978.
6. *Цёльнер, Ф.* Микеланджело: 1475 – 1564: полное собрание произведений / Франк Цёльнер, Кристоф Тоенес, Томас Поппер. – Taschen/ Арт-родник, 2008.
7. *Шейх–Задэ, И. Х.* «Этот неистовый Архангел Михаил» – посвящается 500-летию создания плафона Сикстинской капеллы и второму пришествию неизвестного Микеланджело / И. Х. Шейх–Задэ. – Симферополь: Тарпан, 2011. – 144 с.
8. *Шейх–Задэ, И. Х.* Арт-перверзии / И. Х. Шейх–Задэ // ART–КУРСИВ. – Киев, 2010. – № 5. – С. 91-98.

# ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 75.021.2:06.06:378.147

**В. В. Пугин**

Санкт-Петербург, Россия

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

**В. Ю. Семёнов**

Санкт-Петербург, Россия

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

**К. К. Константинов**

Санкт-Петербург, Россия

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

## **Творческие выставки, в стенах художественных вузов как составная часть учебного процесса по дисциплинам: «Рисунок», «Живопись», «Скульптура»**

*Статья посвящена влиянию на учебный процесс такого сравнительно нового явления, как творческие выставки, проводимые непосредственно в стенах художественных вузов. На примере выставки «Этюд. Рисуем, пишем, лепим с натуры» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, октябрь 2019 г.) дается оценка принципиального отличия педагогического воздействия подобных экспозиций от методических. Анализируется современное представление об изобразительном этюде.*

Ключевые слова: рисунок, живопись, скульптура, этюд, экспозиция.

**Vladislav V. Pugin**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stiglits

**Victor Yu. Semenov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stiglits

**Konstantin K. Konstantinov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stiglits

**Art exhibition in art universities, as part of the learning process in disciplines: «Graphite drawing», «Oil painting», «Sculpture»**

*The article is devoted to the impact on the educational process, a relatively new phenomenon as art exhibitions, held directly into the walls of art universities. On the example of the exhibition «Artistic sketch. Graphite drawing, oil drawing, sculpting from nature» (Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, October 2019) gives an assessment of the fundamental difference between the pedagogical impact of such expositions compared with methodological. It analyzes the modern idea of a fine sketch.*

Keywords: graphite drawing, pencil drawing, oil drawing, painting, sculpture, artistic sketch, exposition.

С 3 по 14 октября 2019 г. в стенах Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица проходила выставка творческих работ преподавателей и студентов художественных вузов Санкт-Петербурга под названием «Этюд. Рисуем, пишем, лепим с натуры». В организации экспозиции приняли участие СПГХПА им. А.Л. Штиглица, ГАИЖСА им. И.Е. Репина, СПбГУПТД и другие вузы Санкт-Петербурга (ил. 1). Во время работы над экспозицией организаторов выставки немного удивил факт чрезмерной активности участников, которая проявлялась в бурных спорах по поводу того, что считать этюдом и насколько правомерно то или иное произведение, представленное к экспонированию, занять место на данной выставке в качестве этюда. К дискуссии подключались даже руководители академии, которые предложили организаторам выставки изложить на бумаге свои соображения по этому поводу. Авторы статьи согласны, что в наше время профессиональная терминология в области изобразительного искусства среди художников – тема актуальная, меняется время, меняются технические приемы, задачи, сюжеты, последовательности работ над произведениями, и часто устоявшимся традиционным понятиям пытаются придать новый смысл, да и безграмотность среди художников в этом вопросе тоже имеет место. Мы, бесспорно, уделим внимание нашему видению критериев современного этюда, но также не менее интересным авторам статьи видится сам факт оживленных споров, возникающих на подобных мероприятиях. Методические выставки в стенах учебных заведений – явление традиционное, привычное, повсеместное. А вот, что касается выставок творческих, да еще совместно преподавателей и студентов, к тому же, представителей различных школ – явление сравнительно новое, живое, интересное, будоражащее. Анализ данного феномена в качестве составного элемента учебного процесса авторам статьи также представляется весьма важным, актуальным, заслуживающим пристального внимания.

Начнем по порядку. Сам термин «этюд» происходит от французского слова *étude*, что буквально означает: изучение, исследование, разработка. В свою очередь, французское слово *étude* толковый словарь М.

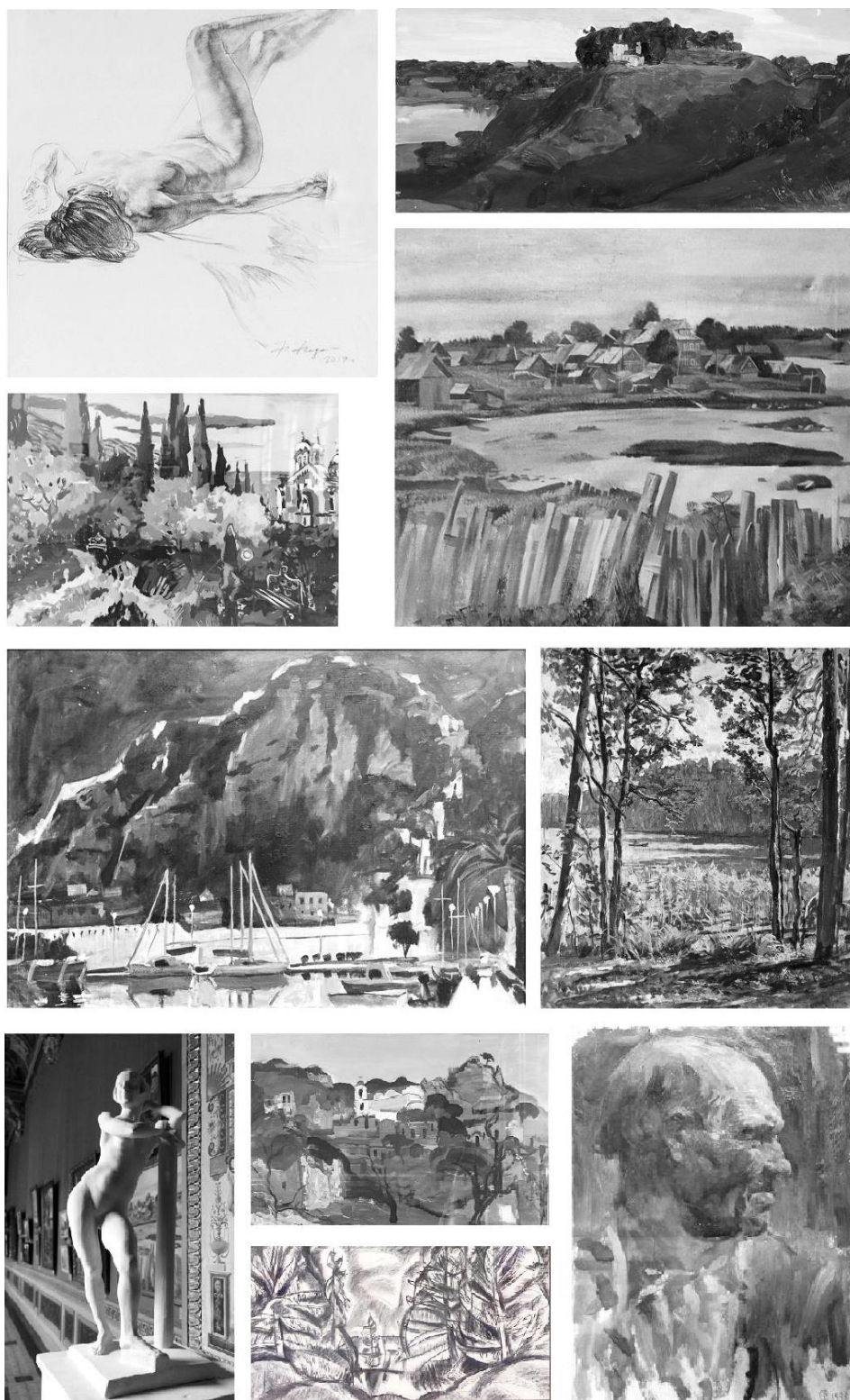
Фасмера относит к латинскому *stadium*, что буквально означает «старание, усердие» [6]. Толковый словарь С.И. Ожегова определяет этюд [5] как:

- 1) этюд – музыкальное произведение виртуозного характера,
- 2) этюд – рисунок, картина или скульптура, выполненные с натуры, обычно часть будущего большого произведения,
- 3) этюд – небольшое по объему произведение (научное, критическое), посвященное частному вопросу,
- 4) этюд – вид упражнения (в музыке, шахматной игре),
- 5) этюд – рисование, писание красками с натуры для упражнения, заготовки эскизов.

Словарь В.И. Даля определяет этюд как опыты, попытки, образчики для изучения, для натюрмонта [1]. Другие словари (Д.Н. Ушакова, БЭС и пр.) дают в принципе тождественные определения. Словарь синонимов подбирает следующие термины: картина, книга, очерк, эскиз; фотоэтюд, набросок, скульптура, студия рисование, упражнение, писание, рисунок.

Резюмируем приведенные выше словарные определения этого термина. К изобразительному этюду следует отнести произведения, имеющие следующие признаки: во-первых, выполнение с натуры, во-вторых, энергичное, виртуозное быстрое исполнение, в-третьих, основной целью этого произведения должно быть изучение изображаемой реальности для применения полученного материала в дальнейшей работе или тренировка художника для приобретения или возобновления профессионального навыка. Казалось бы, вопрос исчерпан, из-за чего же возникает столько споров? На наш взгляд, причина во-первых, в стереотипе, выработанном в процессе обучения, устанавливающим ограничение в размере этюда и длительности работы над ним, а во-вторых, к сожалению, прогрессирующему в наше время падению эрудиции многих студентов и художников-профессионалов в области истории искусства – вместилища, где мы можем найти множество замечательных примеров настоящих шедевров подобного жанра. Большинство современных художников привыкли считать этюдом натурную работу маслом или акварелью непременно небольшого размера, желательно пленэрной тематики и выполненную обязательно в один сеанс. На наш взгляд, понятие этюда значительно шире. Появление живописного этюда в том виде, как его воспринимают большинство художников, дело не столь давнего времени. На протяжении многих лет живописцы только рисовали с натуры, работа красками выполнялась в мастерской по рисованным этюдам. По таким же рисованным эскизам работали и скульпторы. Именно эти студии, наброски, зарисовки и назывались этюдами, начиная с эпохи Возрождения до наших дней. В этом смысле любой академический учебный рисунок является этюдом и вполне правомочен быть экспонирован на выставках подобной тематики. Следует отметить, что размер и длительность исполнения подобного произведения могут быть любыми. Блестящие образцы подобных студий обнаженной модели, выполненных се-

пией на бумаге и имеющих размер около метра по высоте, представил на нашу выставку талантливый художник-педагог института им. И.Е. Репина Федюнин Ф.В. (ил. 1).



Ил. 1–10. Произведения с выставки «Этюд. Рисуем, пишем, лепим с натуры», СПГХПА им. А.Л. Штиглица, октябрь 2019 г.

Живописный этюд в истории изобразительного искусства все ярче заявляет о себе с конца XVIII начала XIX в. Д. Констебл, великий английский живописец, был одним из первых художников, натурные этюды которых ставятся знатоками и ценителями искусства вровень с его главными произведениями [4]. В колорите, в умении передать атмосферное состояние, быстрым росчерком обозначить множество подробностей и деталей в произведении, выполненном с натуры за один сеанс, Д. Констебл решительно опередил свое время. Примерами авторов, исповедующих подобный подход к живописи с натуры, на обсуждаемой нами выставке, следует считать преподавателя СПбГУПТД Ацбега Негга Тесфае и профессора СПГХПА им. А.Л. Штиглица К.К. Константинова. Выпускники ГАИЖСА им. И.Е. Репина в представленных на выставку работах (Ацбега Н.Т. «Лето», холст, масло, 35 × 25; Константинов К.К. «Вечер», холст, масло, 20 × 35 (ил. 2)), авторы демонстрируют виртуозную технику, преданность традициям реалистической школы и умение вложить огромный объем живописной информации в выполняемый за один сеанс этюд.

В России одним из первых живописцев, начавших активную работу непосредственно красками с натуры и на природе, был гениальный художник А.А. Иванов, хотя он писал этюды всего лишь как подготовительный материал для своих композиций, его этюды – настоящие шедевры живописи, имеющие собственную художественную ценность и завершенность. В своем творчестве, кроме великих религиозных композиций, А.А. Иванов оставил нам примеры длительных весомых этюдов-картин. Многосеансные натурные этюды-картины также имеются среди творческого наследия другого замечательного русского художника И.И. Шишкина. На рассматриваемой нами экспозиции, попытку создать длительные по времени натурные этюды-картины представили авторы Д.О. Антипина из СПбГУПТД (Антипина Д.О. «Моряна в Шуерецком», 2009, холст, масло, 70 × 80 (ил. 4)) и преподаватель СПГХПА им. А.Л. Штиглица В.Ю. Семёнов («Озеро светлое», холст, масло, 85 × 75 (ил. 6)).

На рубеже XIX и XX вв. живопись из средства передачи художественного образа все больше становится самоцелью, непосредственная работа с натуры набирает обороты все больше, появляются художники и направления в живописи, где грань этюда и картины стираются. Возникают произведения, выполненные с натуры, внушительных размеров, начинается высоко цениться манера мастера, умение преломить реальность через свое индивидуальное видение. В качестве примера можно привести такое замечательное явление живописи, как французский импрессионизм, по сути, состоящий почти из одних этюдов [2]. Среди российских художников можно отметить Ф. Малявина и К. Коровина, многие из произведений этих мастеров (например, «Портрет К. Сомова» работы Ф. Малявина или «Портрет Ф. Шаляпина» К. Коровина) являются, бесспорно, законченными живописными шедеврами, однако по тому, как они были исполнены, могут

быть отнесены к большим этюдам [3]. На обсуждаемой нами выставке можно найти подобные примеры. Из художников, представивших работы с натуры, но в которых просматривается яркая индивидуальность, способность увидеть мир своими глазами и превратить натуральный этюд в самостоятельное художественное произведение, бесспорно следует отметить профессоров СПГХПА им. А.Л. Штиглица А.Т. Пожванова (Пожванов А.Т. «Бани у ручья», бумага, цвет. кар.) и В.В. Бушуева (Бушуев В.В. «Пейзаж», бумага, кар. (9)). В представленных ими графических листах сочетается в своей трактовке честное восприятие натуры с большой степенью условности и творческого переосмысления. Также в этом ключе следует отметить декоративные цветные этюды преподавателей кафедры реставрации живописи К.В. Лещинского (Лещинский К.В. «Тилос. Город мертвых», кар., масло, 33 × 49 (ил. 8)) и М. Меркуловой («Абхазия» бум., темпера, 50 × 70 (3)). Образец большого по размеру этюда, в котором автор удивляет энергией натиска на натуру, представил преподаватель института им. И.Е. Репина Е.А. Хлюнев («Котор. Ночь» холст, масло, 80 × 120 (ил. 5)). Современный этюд все больше стремится завоевать позиции самостоятельного жанра. Классическая сюжетная картина, для которой традиционный этюд был лишь помощником в сборе информации, все больше сдает позиции перед натурной, энергично выполненной живописью по тематике портрета, натюрморта, пейзажа. Представленные на анализируемой экспозиции произведения С.В. Руднева (Руднев С.В. «Портрет», кар., масло, 29 × 20 (ил. 10)) и Л.В. Михайловой (Михайлова Л.В. «Букет», бум., акварель 40 × 40) – яркий пример этому.

Следующий момент, на котором следует остановиться – это скульптурный этюд. У авторов статьи, как представителей творцов изобразительного искусства, скульпторы всегда вызывают уважение своей скромностью. Живопись, графика, архитектура всегда громко заявляют о себе, скульптура же, подобно музыке, часто воспринимается как фон, но представьте себе художественный фильм, в котором музыка вдруг исчезла, художественный образ может полностью утратиться. На данной выставке много образцов «застывшей музыки», например, замечательные скульптурные этюды Э.В. Мхояна (Мхоян Э.В. «Жанна», гипс, 22 × 35 × 10) или Е.Б. Волковой (Волкова Е.Б. «Силуэт», гипс, 57 × 23 × 21 (ил. 7)).

Авторы статьи, разумеется, не могут поставить своей целью в коротком эссе изложить всю историю изобразительного этюда, осветить все многообразие проявления его форм и трактовок за прошедшие эпохи. Мы хотели лишь отметить, что не следует считать изобразительный этюд некой канонизированной формой произведения, имеющей строгие рамки, нарушение которых выводит это произведение из разряда данного явления. Главное, что должно объединять все изобразительные этюды – это непосредственное живое энергичное взаимодействие с изображаемой реальностью. В этюде не должно быть места явлению, которое художники между



собой называют «отсебятиной» – термин, который молва приписывает русскому гению В.И. Сурикову.

В начале статьи уже отмечалось, что спорность обсуждаемой выше темы порождается, на наш взгляд, не столько самой темой, сколько форматом выставки (то, что выставка вызывает споры и живую реакцию, уже радуется организаторов). Ранее также говорилось, что методические выставки, т.е. экспозиция образцов выполнения учебных заданий, повсеместны и привычны и, к сожалению, часто весьма вялые, оторванные от жизни. Формат систематических творческих выставок, на которых могут быть представлены большие мастера, рядовые преподаватели и даже студенты в стенах учебных заведений – явление сравнительно новое. В нашей академии подобные выставки, охватывающие изобразительные жанры, стали регулярны на протяжении последних десяти лет. Срок достаточный для подведения некоторых итогов. Каково же влияние подобных мероприятий на преподавание таких дисциплин как «Рисунок», «Живопись», «Скульптура»?

Первое, что хотелось бы отметить, это внутренняя консолидация самих педагогических коллективов и консолидация между представителями различных школ. Авторам статьи даже странно вспоминать, что до начала подобных творческих проектов представители различных кафедр одного вуза десятилетиями могли быть незнакомы друг с другом и не иметь представления о творчестве своих коллег. Также завязались творческие контакты между представителями различных вузов, исчезли многие предубеждения и недопонимания относительно творческих задач и методических установок различных школ.

Второе – это непосредственное воспитательное значение подобных выставок. Следует признать, что в наше время студенты довольно нигилистичны: преподаватель вуза не является для них априори, как в былые времена, непререкаемым авторитетом. Тем не менее, большинство молодых людей честные и отзывчивые, что свойственно молодости. Представленные на их суд произведения, созданные их старшими товарищами, воспринимаются, как правило, даже с более высокой оценкой и благодарностью, чем это могло быть ожидаемо. Авторитет преподавателя только растет от участия в подобных проектах. Возможность участвовать в профессиональных художественных выставках и начать формировать свое творческое досье – сильный стимул для профессионального роста студента.

Следующий момент, который хотелось бы отметить это, образно выражаясь, взаимно окрыляющий и взаимно отрезвляющий эффект для всех участников. Только на выставках подобного формата в непосредственной близости друг от друга могут экспонироваться произведения признанных мастеров (в частности, на выставках в рамках проекта «Мы разные, мы вместе!» СПГХПА им. А.Л. Штиглица экспонировались произведения таких мастеров как М. Шемякин, Н. Блохин, Х. Савкуев, А. Крылов, А. Талашук и многих других интересных авторов) в непосредственной близости



с работами рядовых преподавателей и даже студентов. Подобное соседство заставляет задуматься, увидеть себя и других свежим взглядом, сделать много выводов. Более ценной школы для человека с хорошими творческими амбициями трудно представить. Подобные выставки являются самыми демократичными: на них отсутствует «диктат» выставкома, отбор работ оргкомитетами носит, скорее, рекомендательный характер. Практика, при которой автор сам решает достойна ли его работа быть экспонирована, оправдывает себя: творческая свобода не сковывается, а выглядит неубедительно, самому себя наказывать никому не хочется. В итоге, выставки получаются яркими, контрастными и разнообразными. Что касается студенческих работ, тут, конечно, требуется отбор со стороны руководителя.

При таком подходе к формированию выставок, участники делают для себя много неожиданных открытий. Часто оказывается, что многому можно поучиться и у студентов: молодость и бесшабашность творчества начинающего художника подчас оказываются убедительнее опыта, эксплуатирующего одни и те же находки, хотя такое бывает и не всегда. Чаще все-таки такие выставки оказываются настоящим мастер-классом, где студенты на живом примере находят для себя образцы современного решения сложных художественных задач и технических приемов. Методическая ценность таких выставок (то есть ориентир и эталон, к которому должен стремиться студент) несравненно выше обычных выставок лучших студенческих работ, т.к. содержит все ступени мастерства и сильно поднимает планку творческих высот, которые должен мечтать достигнуть каждый будущей график, живописец, скульптор или иной художник.

#### Литература

1. *Даль, В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – Диамант, 1996.
2. *Калитина, Н. Н.* Французская пейзажная живопись / Н. Н. Калитина. Л.: Искусство, 1972.
3. *Коровин, К. А.* Константин Коровин вспоминает... / К. А. Коровин. – Изобразительное искусство, 1990.
4. *Лесли, Ч. Р.* Жизнь Джона Констебля Эсквайра / Ч. Р. Лесли. – Искусство, 1964.
5. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. – Мир и Образование, 2018.
6. *Фасмер, М.* Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. – Астрель: Lingua: АСТ, 2007.

УДК 75.052:7.05

**Т. В. Матвеева**

Орел, Россия

Орловский государственный университет  
имени И.С. Тургенева

### **Концептуальное решение дизайн-проектов с использованием элементов монументальной живописи**

*В статье рассматривается вопрос использования монументальной живописи в дизайн-проектах. Анализируются стилистические направления, тематика и техники росписи стен, используемых в процессе проектирования современного интерьера. Сделан вывод о том, что назначение и содержание проектируемого объекта является основой творчества, включающее процессы, происходящие внутри здания, а также общественную и градостроительную значимость объекта.*

Ключевые слова: монументальная живопись, образное формирование среды, роспись стен, процесс проектирования средовых объектов.

**Tatyana V. Matveeva**

Orel, Russia

Orel state university

### **Conceptual solution of design projects using elements of monumental painting**

*The article deals with the use of monumental painting in design projects. The article analyzes stylistic trends, themes and techniques of wall painting used in the process of designing a modern interior. It is concluded that the purpose and content of the projected object is the basis of creativity, including the processes occurring inside the building, as well as the social and urban significance of the object.*

Keywords: monumental painting, figurative formation of the environment, wall painting, the process of designing environmental objects.

Из художественных средств, в концептуальном решении дизайн-проектов, пожалуй, наиболее эстетически сильно воздействие оказывают произведения монументального и декоративно-прикладного искусства. Их роль наиболее значительна в выражении идейной направленности композиции, а потому и особенно сложна. Для эмоционального насыщения пространства, конечно, необходимо применять художественные образительные средства. Дизайнерам в своих проектах, используя монументальную живопись в виде панно, росписей, важно соблюсти такт, меру, выбрать наилучший вариант расположения отдельных произведений.

Необходимо упомянуть об образном формировании среды средствами монументальной живописи. Образ в дизайне – это эмоционально-чувственное представление о назначении, смысле, качестве и оригинальности произведения дизайнерского искусства, категория эстетической оценки результатов дизайнерского творчества. Образ в дизайне существенно отличается от аналогичного понятия в других видах искусства, поскольку дизайн, с одной стороны, гораздо теснее их привязан к прагматическому содержанию результатов своей деятельности, с другой – внешне не претендует на реализацию духовных целей духовного творчества. Тем не менее выразительность и значимость образа в дизайне по ряду причин выдвигает его в ранг концептуально значимых явлений культуры [3, с. 39].

Произведения монументального искусства создаются мастерами разных творческих профессий и в разных техниках. К монументальному искусству относятся памятники и мемориальные скульптурные композиции, живописные и мозаичные панно, декоративное убранство зданий, витражи, а также произведения, выполненные в иных техниках, в том числе и многих новых технологических формаций (отдельные исследователи относят также к монументальному искусству произведения архитектуры).

Произведения монументального искусства, вступая в синтез с архитектурой и пейзажем, становятся важной пластической или смысловой доминантой ансамбля и местности. Образно-тематические элементы фасадов и интерьеров, памятники или пространственные композиции традиционно посвящаются или стилистическими своими особенностями отображают современные идейные веяния и социальные тенденции, воплощают философские концепции.

К монументальному искусству относятся памятники и мемориальные скульптурные композиции, живописные и мозаичные панно, декоративное убранство зданий, витражи, а также произведения выполненные в иных техниках, в том числе и многих новых технологических формаций.

Формирование среды обитания, в том числе дизайн и монументально-декоративное искусство, относится к числу наиболее актуальных проблем, решаемых современным специалистом-дизайнером. В дизайне среда распадается на ряд взаимосвязанных структур (пространственная среда, предметная, световая, цветовая и т.д.) при этом, как правило, восприятие данного объекта или явления, его образ существенно зависят от средового окружения, воздействуя на зрителя по закону вписывания в среду. Ее визуальный, деятельностный, психологический контекст [3, с. 47].

В процессе профессиональной подготовки дизайнеров, монументально-декоративное искусство, в т.ч. и монументальная живопись, стоит в ряду важных дизайнерских дисциплин, формирующих специалиста-дизайнера высшей квалификации, активного участника формирования окружающей предметной среды, воспитателя и выразителя культуры и эстетического вкуса общества

Современные дизайнеры живут в уникальную эпоху, располагающую всеми средствами для воплощения их самых смелых фантазий в ре-

альность. Одним из самых оригинальных приемов в оформлении интерьера, доступным современным дизайнерам, является роспись стен. Она способна придать интерьеру уникальность, которая изменит облик вашего жилища до неузнаваемости без каких-либо конструктивных перепланировок. Создав оригинальную атмосферу в доме и его внутреннем пространстве, она сделает акцент на нестандартных деталях, которые оживят его традиционное убранство. Древнейшее искусство, зародившееся в Египте и Шумере, в настоящее время не менее популярно. Древнейшее наследие и современные техники образуют уникальный тандем для создания настоящих шедевров. Сегодня для росписи стен в интерьере доступен огромный выбор тем и стилистических решений. Успешно совместив уникальный почерк художника и новейшие технологии, доступные в современном дизайне, можно получить умопомрачительные шедевры – от традиционных фресок до современных фотореалистичных работ, выполненных в технике стрит-арт. Роспись стен – уникальное искусство, которое может быть реализовано как в частных помещениях интерьерах, так и в рабочих помещениях. В первом случае важно создать домашнюю обстановку с учетом принципа зонирования и назначения помещений. Если в гостиной гармонично впишется роспись-обманка, то стены обеденной зоны желательно декорировать росписью стен с изображением яркого пейзажа или сочных фруктов, пробуждающих аппетит и повышающих настроение. Рабочая атмосфера в офисе также может быть создана с помощью росписи стен – она может подчеркивать фирменный стиль компании или выполнять функцию скрытой рекламы. Роспись стен – сложное и многогранное искусство, характеризующееся множеством техник, стилей и внешних проявлений.

Для того чтобы воплотить идеи в дизайн-проект, необходимо познакомиться с основными стилистическими направлениями росписи стен. Стили, которые используют современные дизайнеры в своих проектах, чрезвычайно многообразны.

**Классика** является стилем, не подверженным моде и не теряющим свою актуальность, самым востребованным интерьерным стилем, основными столпами которого признаны сдержанность, простота, прямолинейность форм и гармония. Для классического стиля характерны гладкая поверхность стен, четкие объемы, сдержанные благородные тона, не скрывающие структуру стен. Классический стиль может быть дополнен росписью стен с идеальным пейзажем, выполненном в стиле реализм. Классический стиль включает в себя многообразие форм и приемов, зачастую он выглядит гораздо актуальнее и оригинальнее, чем современный хай-тек или лофт. Используя классику, можно органично передать национальный колорит, дополнив ее современными нестандартными элементами или материалами. При этом она не потеряет свою основную стилистическую линию, нацеленную на гармонию форм и цвета;

**Стиль барокко.** Став воплощением своей эпохи, это направление впервые объединило стиль и образ жизни. Стремясь к пышности, величию и размаху, барокко использует витиеватые узоры и возвышенные орнаменты. Одним из проявлений стиля барокко являются фрески, использующиеся для декорирования стен и потолков. Наравне с витиеватым и растительными узорами, включающими ветви деревьев, крупные цветы и листья, в барокко востребованы изображения полуобнаженных тел;

**Ампир.** В имперской роскоши, олицетворением которой является ампир, классическая роскошь гармонично соседствует с внушительным, но сдержанным декором. Для росписи в стиле ампир характерны эклектичные нотки, демонстрирующие органичное сочетание натуралистических и условных компонентов. Элементами росписи в стиле ампир являются помпезно-триумфальные арки, богатые цветочные гирлянды. Можно увидеть элементы, заимствованные из египетской культуры – грифоны, сфинксы и крылатые львы. Ампир, изобилующий деталями, не скрывает своего стремления к правильной классической арке. Важно не перегрузить роспись в стиле ампир, иначе она превратится в громоздкое обилие лишних деталей;

**Стиль модерн (ар нуво).** Отличительной чертой модерна является сочетание сложной системы цветочного орнамента с волнистыми изогнутыми линиями и крупными цветами и изображений сказочных существ – русалок, эльфов и диковинных растений, которые также извиваются с образованием характерных замысловатых форм. В связи с тем, что лозунг модерна гласит: «Ближе к природе!» – в его довольно простой цветовой гамме преобладают природные оттенки. Несмотря на то, что модерн стремится упрощению форм и их рационализации, он остается одним из самых изящных стилей. Благодаря ненавязчивому вкраплению природы, в этом стиле сочетается гармоничность и функциональность;

**Арабский стиль** является не только стилистическим решением для оформления интерьера, но и целым мировоззрением. Сформированный под влиянием ислама, он демонстрирует отчетливый отпечаток данной религии. Отличительной особенностью росписи в арабском стиле является самобытность, необычные решения и чарующая атмосфера востока. В росписи в арабском стиле гармонично сочетаются растительные узоры, стилизованная арабская вязь и геометрические фигуры, благодаря чередованию которых образуются затейливые узоры, повторяющиеся в определенном ритме;

**Стиль аниме.** Главная особенность росписи в стиле аниме – переизбыток соответствующих деталей и атрибутики (мультишных), благодаря которому, даже человек, далекий от аниме, сможет узнать это стиль. Роспись в стиле аниме станет гармоничным дополнением интерьера, оформленного в японском стиле [4, с. 5].

Помимо декоративных, роспись стен в интерьере характеризуется и функциональными преимуществами. Зрительные эффекты, используемые в процессе создания росписи, основаны на визуальной игре света и способны

в корне изменить архитектонику пространства, преобразовав его в большое и глубокое помещение с расширенным внутренним пространством.

Художественная роспись не только создаст атмосферу наличия искусства, но и поможет изменить визуальное восприятие помещения, например, приподнять низкий потолок или расширить пространство небольшой комнаты. То же самое относится и к узкому коридору, который можно расширить, благодаря реалистичной росписи на стенах, тем самым объединив его с остальными помещениями в доме.

Роспись стен гостиной не только позволит акцентировать внимание на ее центре, но и придаст ей благородный оттенок. Выгодным вариантом для росписи стен в спальне станет романтический сюжет или цветочный мотив, выполненный в светлых тонах и придающий помещению свежесть и воздушность.

Удачным декоративным элементом любой комнаты станет роспись в монохромном стиле или стиле сепия, представляющая рисунок, выполненный в оттенках коричневого или серого цвета и имитирующий черно-белую фотографию.

Художественная роспись стен может использоваться и для зонирования пространства, не выцветая и не теряя своей актуальности.

Роспись стен может использоваться и для декоративного оформления ванной комнаты. Осуществляя роспись стен в ванной, важно учитывать особенности данного помещения, не забывая о том, что оно характеризуется повышенной влажностью. В связи с этим, для росписи стен в ванной комнате необходимо использовать только влагостойкие краски.

Современные художники-дизайнеры практически не ограничены в выборе техники росписи стен и используемых материалов. Благодаря современным технологиям и материалам, художники-дизайнеры приобретают неограниченные возможности в данной области. Поверхность, являющаяся основой для нанесения рисунка, может быть как гладкой, так и фактурной. Выбор материалов для росписи стен также осуществляется с учетом поставленной цели. Для росписи стен могут использоваться акриловые, масляные или флуоресцентные краски. Одним из самых популярных инструментов для росписи стен является аэрограф, позволяющий нанести изображение с идеально ровной поверхностью без следов мазков от кисти, создав рисунок с необходимой яркостью и насыщенностью. Техника росписи стен также выбирается с учетом поставленной цели. Существует бесчисленное множество техник росписи стен, рассмотрим наиболее сегодня востребованные.

*Аэрография* – популярная сегодня техника, название которой дословно переводится как «пишу воздухом». Понятно, что для нанесения изображения используется не воздух, а краска, однако воздух, в данном случае, имеет непосредственное отношение к данной технике, так как принцип работы аэрографа основан на нанесении краски под действием сжатого воздуха. Благодаря этому с помощью аэрографа можно наносить тончайший слой краски, создавая непередаваемые декоративные эффекты, среди которых

фотографическая реальность, плавные цветовые переходы, имитация грубой фактуры на фоне абсолютно гладкой поверхности и объемность форм.

**Флуоресцентная роспись** стен представляет собой технику, основанную на использовании специальных красок, светящихся в темноте под воздействием ультрафиолетовых ламп. Благодаря обширной цветовой гамме флуоресцентных красок, художник получает возможность реализовать свои самые смелые идеи и создать разнообразные иллюзии и эффекты, сделав интерьер уникальным. Чтобы придать многофактурность художественной росписи, роспись можно нанести на рельефы и объемные элементы. С помощью данной техники можно максимально реалистично передать отблески ночного города, атмосферу заснеженного леса или свет ночной луны.

**Роспись в технике фреска** – одна из самых древних, но в то же время популярных в настоящее время техник, подразумевающая роспись по сырой штукатурке. Отличительной особенностью росписи, выполненной в данной технике, является максимально живописная фактура и высокая износостойкость. Фрески, созданные сегодня, могут выглядеть и как современная живопись, и как старинная работа, полностью имитирующая древнюю фактуру. Искусственное состаривание достигается благодаря использованию большого разнообразия красок и техники патирования.

**Объемная роспись** стен популярна из-за способности «сломать пространство», расширив комнату и сделав потолок более высоким. Используя данную технику, вы получаете возможность имитировать любые архитектурные элементы – лестницу, уходящую в небо, распахнутое окно или балкон с видом на Венецию – и вызвать ощущение виртуального мира.

**Трафаретная роспись** – техника, доступная всем и не требующая начальных художественных способностей и подразумевающая нанесение на покрашенную стену рисунков с помощью подготовленных трафаретов, которые можно приобрести в магазине или подготовить самостоятельно.

**Роспись стен акриловой краской** – еще один популярный способ росписи стен в интерьере своими руками, что обусловлено особыми преимуществами акриловых красок (отсутствие запаха, быстрое высыхание, устойчивость к ультрафиолетовому излучению, экологическая безопасность) и простотой в уходе за стеной, декорированной росписью.

Сюжеты рисунков могут быть различными по тематике и технике выполнения. Самыми распространенными являются:

– растения – это цветочные мотивы, деревья, большие цветы и бутоны. Узоры могут быть нанесены контурно, графично или прорисованы в мелких деталях. Большой популярностью пользуется тема цветущей сакуры или птиц на ветках деревьев;

– сюрреализм, абстракционизм – эта тематика активно используется при оформлении современных кухонь;

– натюрморты, вид на море, тихие деревенские улочки, мотивы Прованса, деревенские сюжеты – данную тематику выбирают для классического интерьера;

– орнаменты и узоры – тематика активно используются для росписи стен в спальне, гостиной, кухне и коридоре. Нанесение подобных рисунков не требует большого опыта в рисовании, так как в большинстве своем для них используются трафареты и штампы;

– изображения вилок, ложек, посуды для росписи стен на кухне;

– геометрические элементы – такие рисунки можно встретить в любом помещении. Создание подобного изображения на стене не требует особого опыта в рисовании, а для нанесения достаточно скотча, строительного уровня, штампа и краски [4, с. 7].

Место для живописных композиций ограничено. Оно выбирается дизайнером как определенный композиционный акцент в интерьере. В этом ответственность, возложенная на проект дизайнера. Очень важно, как воспримет изображение зритель – в движении или в статике, в ракурсе, сокращенным или, как и фронтальную композицию, без искажений.

Проблема масштабности для современного монументального искусства сохраняет свое значение и остается важной. Выбрать размер изображаемых предметов, определить соотношение их с человеком и пространством интерьера, определить степень расчлененности, а, следовательно, крупности изображений – одна из важнейших задач монументальной живописи. В зависимости от соотношения величины изображений и пространства сложится образная характеристика интерьера. Крупное изображение зрительно уменьшит пространство и создаст ощущение величия интерьера. Мелкое изображение зрительно расширит пространство, но сделает его менее значительным.

Совершенно очевидно, что иллюзорная живопись, разрушающая плоскость, несовместима с нашими представлениями о тектонике и с реалистичностью современной архитектуры. Не преобладая в интерьере, так как это было прежде, и современная монументальная живопись проектируется в единстве с другими элементами интерьера. Цвет мебели, ткани, пола необходимо подчинить ведущему элементу – монументальной живописи. В этом, вероятно, также одно из важнейших требований современного синтеза.

Назначение и содержание объекта – основа творчества. Это сложное понятие, включающее процессы, происходящие внутри здания, а также общественную и градостроительную значимость объекта. Именно содержание определяет размеры внутреннего пространства и его конфигурацию, и, что самое важное, оно определяет художественный замысел интерьера [5, с. 27].

Существуют два важнейших условия в творчестве дизайнера. Во-первых, в творческом замысле дизайнер всегда должен исходить из содержания объекта. Задача его – максимально точно раскрыть это содержание с помощью ряда научных изысканий и увидеть главное, определяющее в самом объекте и в возможностях архитектурного ответа на возникающие требования. Второе, не менее важное условие – найти это главное в материальной стороне самого интерьера, чтобы она стала определяющей основой художественного образа, способной собрать все элементы интерьера воедино.



Таким образом, в монументальной живописи нашего времени имеются композиции, заслуживающие серьезного внимания по своим художественным качествам. Однако синтез искусств не достиг еще вершин ни по общему замыслу, ни по решению пространственных колористических и пластических задач. Следует заметить, что в современной архитектуре принципиально изменилась пространственная характеристика интерьера, а отсюда и задачи синтеза. Нет более замкнутости тяжелых стен. Пространство раскрыто, нет необходимости в композициях, заполняющих весь интерьер и возмещающих человеку недостающее ему пространство.

### Литература

1. *Аронов, Р.* Художник и предметное творчество / Р. Аронов. – М.: Советский художник, 1987.

2. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский; под общ. ред. В. В. Иванова. – М.: Искусство, 1986. – 576 с

3. *Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник* / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А.В. Ефимов [и др.]; под общей редакцией Г. Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.: ил.

4. *Живопись монументальная* // Кругосвет: универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. – URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/izobrazitelnoe\\_iskusstvo/ZHIVOPIS\\_MONUMENTALNAYA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/ZHIVOPIS_MONUMENTALNAYA.html) (дата обращения: 18.02.20).

5. *Пойдина, Т. В.* Наследие советского монументально-декоративного искусства как источник художественно-пластических традиций в проектной культуре / Т. В. Пойдина, С. Д. Бортников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3 ч. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 12 (74). – Ч. 1. – С. 152-156. – URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2016/12-1/43.html> (дата обращения: 12.02.20).

УДК 378.147.88:75.052

**А. И. Сухарев**

Омск, Россия,

Омский государственный  
педагогический университет

**Е. Д. Дорохов**

Омск, Россия,

Омский государственный  
педагогический университет

### **От замысла к воплощению.**

#### **Этапы выполнения дипломного проекта**

*В статье рассматриваются этапы выполнения выпускной квалификационной работы по специальности «Монументально-декоративное искусство». Описывается специфика и значение каждого этапа. Даны некоторые методические указания по выполнению ВКР.*

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, выпускная квалификационная работа, проект, макет объекта.

**Andrey I. Sukharev**

Omsk, Russia,

Omsk state pedagogical university

**Evgeny D. Dorokhov**

Omsk, Russia,

Omsk state pedagogical university

### **From conception to realization. Stages of the degree project**

*This article discusses the stages of the graduation qualification of monumental and decorative art. Describe the specifics of each stage, their value. Provides some guidelines on the implementation of the WRC.*

Keywords: monumental and decorative art, graduation qualifying work, project, mock object.

Выполнение выпускной квалификационной работы (ВКР) – это заключительный этап обучения на соответствующей ступени высшего художественного образования. ВКР студентов, обучающихся по специальности «Монументально-декоративное искусство (живопись)», состоит из теоретической пояснительной записки, проекта, выполненного фрагмента монументального произведения в материале или практическое выполнение проекта на объекте. За время выполнения ВКР систематизируются, закреп-

ляются и расширяются полученные во время обучения теоретического знания, развиваются профессиональные компетенции.

Подготовительный этап работы над ВКР начинается еще с выполнения курсовых работ на 4-м курсе по дисциплине «Основы художественного производства» и 6-м курсе – «Композиция монументально-декоративной живописи», учебных производственных практик (4–5 курсы), где проводится большая работа по сбору материала к ВКР: выбирается архитектурный объект (как правило, общественно-значимый, интересный по своей архитектонике), анализируется предпроектная ситуация на выбранном объекте, фотографируется объект с различных точек восприятия, изучаются чертежи, выполняются обмеры. Изучаются аналоги монументального произведения, выбирается материал выполнения. Разрабатывается идейная концепция проекта, ведется тематический поиск композиционного решения [3].

Приступая на 6-м курсе к работе над дипломным проектом, студент уже должен знать полный объем, состав дипломного задания, представляемый к защите на ГЭК (государственная экзаменационная комиссия): пояснительная записка; рабочий эскиз произведения; макет объекта с эскизом; «перспектива» к эскизу; план архитектурной ситуации; картон фрагмента в угле или цвете; фрагмент в материале.

Все время выполнения дипломного проекта можно разделить на определенные этапы. Деление на этапы выполнения ВКР является чисто педагогическим условием. На практике этапы работы выполняются параллельно, меняются местами, пересекаются и дополняют друг друга. Этапы выполнения ВКР:

*Первый этап – эскизно-поисковый этап.*

После выбора и утверждения темы дипломного проекта проводится сбор материала, знакомство с аналогами в специальной литературе и в методическом фонде. Начинается кропотливая творческая работа по выполнению графических эскизов, поиска композиционного решения. Композиционный поиск – это разработка основы произведения с размещением основных изобразительных элементов в плоскости или пространстве. Для разработки композиционной идеи необходимо на первоначальном этапе уделить особое внимание формату/объему, форме, пропорциям, размеру архитектурного объекта. Материал выполнения, изобразительные средства и стилевые особенности, колорит должны быть согласованы и подчинены идейному замыслу. В композиции все формы взаимосвязаны и влияют друг на друга. Изображаемые элементы следует размещать в определенной логической последовательности, чтобы это было оправдано и целесообразно. Если композиция сложная и состоит из множества мотивов, их нужно сгруппировать так, чтобы акцентировать внимание на главном в картинной плоскости.

При разработке эскиза проекта необходимо учитывать конкретную архитектурно-средовую ситуацию, для которой разрабатывается монументальное произведение: цветовой колорит интерьера или экстерьера здания, освещенность, социальную направленность. Любая монументально-декоративная

композиция (роспись, мозаика, витраж, монументальная пластика) должна быть связана с тем пространством, в котором она будет находиться [5].

*Второй этап – выполнение рабочего эскиза произведения.*

Рабочий эскиз – чистовой вариант форэскиза, в котором уточняются все пропорциональные соотношения объекта и колористическое решение, решаются практические задачи формообразования. Эскиз выполняется в масштабе в двух вариантах: графический и цветовой. В графическом эскизе уточняется конструкция, стилизация, форма изобразительных элементов, уточняются тональные отношения для придания изображению выразительности (ил. 1)<sup>8</sup>. Цветовой эскиз выполняется с сохранением найденных тональных отношений в нескольких колористических вариантах, в каждом новом отрабатываются конкретные участки (ил. 2). Параллельно с эскизом целесообразно вести отрисовки фрагментов композиции (наиболее интересных, пластически сложных узлов) [4].



Ил. 1. Тоновый эскиз



Ил. 2. Цветной эскиз

*Третий этап – разрабатывается план архитектурной ситуации.*

Изучаются планы, чертежи архитектурного объекта. Рассматриваются точки восприятия, максимальное и минимальное расстояние до монументального произведения.

---

<sup>8</sup> В статье использованы фотографии ВКР Полтавской М.Н. «Монументально-декоративное произведение «Точка сборки» для интерьера учебного корпуса ОмГПУ», научный руководитель, профессор Дорохов Е.Д.

*Четвёртый этап – выполнение макета и «перспективы» с впиской в них произведения.*

Важнейшая роль в выполнении проектного задания принадлежит макету и «перспективе», поэтому они выполняются параллельно с работой над эскизом. В макете и перспективе получают свое окончательное выражение идейно-образный строй и пластика художественной формы (ил. 3). Наглядно проверяется изобразительный ряд (эскиз), его взаимосвязь с архитектурной средой, окружающим пространством и человеком, поэтому обязательным является присутствие в них модулора. (Модулор – система гармонических пропорций, соразмерных масштабам человека, универсально применимых к архитектуре и механике, разработанная арх. Ле Корбюзье.) Как правило, после отрисовки эскиза в макете и перспективе делаются уточнения, доработки: изменяются формы (уменьшаются, увеличиваются, смещаются и т.п.), более гармонично расставляются композиционные акценты, обостряются или смягчаются колористические отношения [1].



Ил. 3. Макет

Макет и перспектива выполняются в масштабе 1:50, 1:25. Исходными материалами для изготовления макета могут быть: плотный, качественный картон, ПВХ, твердый пенопласт, дерево. «Перспектива» выполняется в классической технике – отмывка (бумага, планшет), либо используются компьютерные технологии с демонстрацией изображения на ПВХ в размере не менее 80 × 100 см.

*Пятый этап – выполнение картона фрагмента в угле или в цвете.*

После того, как композиция монументального произведения полностью определена, сделан макет, перспектива и развертка стен, утверждены руководителем дипломного проекта, одобрены на заседании кафедры, студент-дипломник приступает к практическому выполнению работы в материале. Для этого, в первую очередь, выполняется картон-изображение работы в натуральную величину, в масштабе 1:1.

В картоне детально уточняется стилизация изображения, отрисовывается пластика, так как это уже конечный этап разработки монументального произведения (ил. 4).



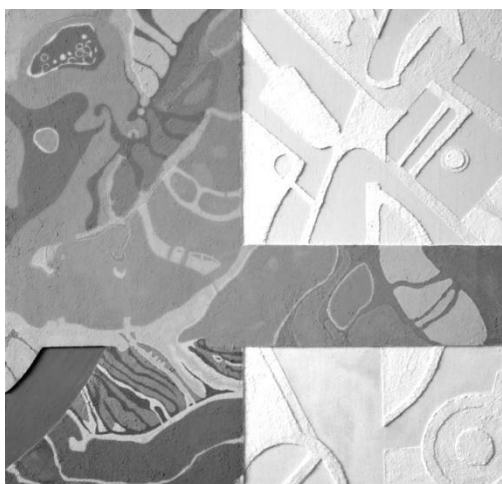
Ил. 4. Выполнение картона

Картон выполняется в двух вариантах: один используется для дальнейшей работы над проектом, другой разрезается на шаблоны (в случае необходимости). В некоторых случаях с картона снимаются кальки.

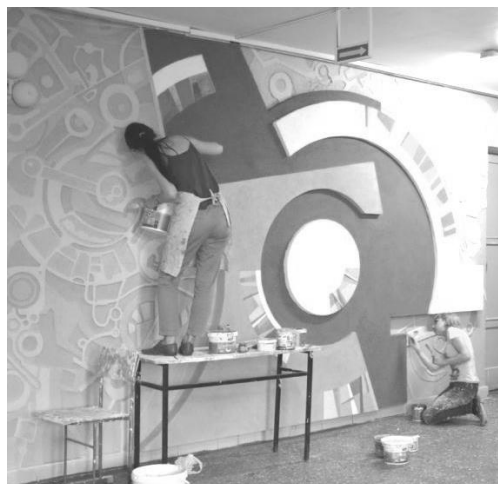
Картон используется для выполнения фрагмента в материале и переноса изображения на стену по соответствующей технологии.

*Шестой этап – выполнение произведения (фрагмента) в материале.*

Это сложный в технологическом плане этап выполнения ВКР. Он требует больших временных затрат, поэтому к сроку прохождения преддипломной практики все предыдущие этапы должны быть успешно пройдены (ил. 5, 6). На этом этапе уточняется технология выполнения произведения, материалы и инструменты [2].



Ил. 5. Фрагмент работы



Ил. 6. Выполнение ВКР на объекте

*Седьмой этап – написание теоретической пояснительной записки.*

Пояснительная записка представляет собой теоретическое обоснование выбранной темы, в ней описываются философский и искусствоведческий аспекты, композиционный поиск творческой работы и технологические разработки. Пояснительная записка должна быть построена по общей схеме и включать: титульный лист, оглавление, введение, главы основной части (теоретическая, историко-искусствоведческая, творческая и технологическая), выводы по каждой из глав, заключение, список литературы и приложения.

### Литература

1. *Базазьянц, С. Б.* Художник, пространство, среда / С. Б. Базазьянц. – М.: Советский художник, 1983. – 240 с.
2. *Валериус, С. С.* Монументальная живопись: современные проблемы / С. С. Валериус. – М., 1979. – 87 с.
3. *Змановских, Э. В.* Основы теории и методологии художественного проектирования: монументально-декоративная живопись в интерьерах общественных зданий: учеб. пособие / Э. В. Змановских. – Иркутск: ИрГТУ, 2011. – 119 с.
4. *Смагин, В. Г.* Пространство творчества: от замысла к созданию произведения монументально-декоративного искусства: учеб. пособие / В. Г. Смагин. – Иркутск: Репроцентр А1, 2008. – 178 с.
5. *Швидковский, О. А.* Гармония взаимодействия: архитектура и монументальное искусство / О. А. Швидковский. – М.: Стройиздат, 1984. – 280 с.

УДК 741:378.147  
**Т. П. Неклюдова**  
Ростов-на-Дону, Россия  
Южный федеральный университет

### **Основа содержания в учебном рисунке**

*В статье рассматриваются роль композиции в создании произведений изобразительного искусства в историческом аспекте, современности и учебных работах и влияние на ее воплощение личности художника. Автор рассматривает базовые композиционные средства как конструктивные смысловые связи целостности произведения.*

Ключевые слова: композиция, рисунок, художественная выразительность, композиционные средства.

**Tatyana P. Neklyudova**  
Rostov-on-don, Russia  
Southern federal university

### **The basis of the content in the training drawing**

*The article considers the role of composition in creating works of fine art in the historical aspect, modernity and educational works and the dependence on its embodiment of the artist's personality. The author considers the basic compositional means as constructive semantic connections of the work's integrity.*

Keyword: composition, drawing, artistic expressiveness, compositional tools.

«Рисунок» является базовой дисциплиной, на которой строится все художественное образование. Он тесным образом связан с композицией, которая соприкасается со многими творческими дисциплинами. «Композиция» как предмет исторически появилась гораздо позже, чем «Рисунок», «Живопись» и «Скульптура», поскольку считалась индивидуальным видом творчества, достаточно сложным и доступным лишь узкому кругу профессионалов. Однако без изучения композиционных законов и крепкой теоретической подготовки, обучение рисунку является односторонним и имеет слабые результаты. В настоящее время в условиях оптимизации программ и сокращения учебных часов, можно сказать, что «Рисунок» перестал выполнять свою главную функцию – учить рисовать (поскольку рисование – это практика), он в большей степени учит композиционному и пространственному мышлению, вырабатывает художественный вкус. В связи с этим особую актуальность приобретает совершенствование содержания, форм и методов обучения. Для умения свободно обращаться с карандашом студенту необходимо знать законы перспективного построения, осмыслить рисова-



ние геометрических тел, наработать приемы передачи объема с помощью линии и пятна, светотеневой моделировки, обобщения деталей и пр. Изучение творческих способностей студентов показывает, что наибольшие трудности возникают при создании графической композиции в передаче свойств и качеств предметов, нахождении пространственного расположения элементов для создания выразительного рисунка. Основная проблема заключается в невозможности полноценно представить изображение на плоскости листа, найти масштаб, определить смысл элементов в структуре композиции, в неумении выбрать точку зрения на предметы, найти интересный ракурс, выделить главное и подчинить ему второстепенное графическими средствами. Типичной ошибкой также является фронтальное расположение постановки, клишированные приемы. Часто причиной этого является поверхностное отношение студентов к изучению принципов композиционного построения. О том, каким будет результат, становится ясно с начала организации листа. Если студент начинает рисование с проведения осей и проверочных линий отдельных предметов, ни о каком композиционном решении и художественной выразительности работы говорить не приходится. Начинать работу необходимо только с определения формата, масштаба изображения, наброска, соподчинения пропорций, что, собственно, и является методикой ведения «Композиции». Композиция неотделима от творчества. Как только художник начинает творить, он занимается композицией. Главным в рисунке является не умение проводить линию и штриховать, а умение компоновать, поэтому перед тем, как выполнять учебное задание, необходимо на несколько секунд задуматься: что мы хотим изобразить, для чего, и каким будет результат. Любая работа требует внятных формулировок и крепкой теоретической основы.

Следует заметить, что глаз художника отличается коренным образом от глаза зрителя, поскольку художник понимает, что он делает. Однако зритель никогда не увидит в картине то, чего там нет, а автор хотел бы. Как сказал Леонардо, существует три разновидности людей – те, кто видят, те, кто видят, когда им показывают, и те, кто не видит. Картина – это некий многогранный кристалл, который можно рассматривать с различных плоскостей, это источник информации. Есть предмет и есть изображение и задача художника перевести этот предмет в изображение. Композиция – это не просто изображение, это – организация мысли художника на плоскости холста, бумаги, стены, в пространстве. Правда, не каждая мысль требует организации, и не каждая картина является мыслью.

О композиции написано много, к ней обращались различные мастера начиная от Витрувия и Леонардо, литература о ней пополняется до настоящего времени. В отечественном искусствознании ссылаются на А. Дейнеку, Е. Кибрика, В. Фаворского, К. Юона, Н. Волкова, искусствоведов Л. Жегина, Б. Успенского. Однако теория композиции до сих пор находится на стадии становления. По мнению профессора Н.П. Бесчастного [1] тео-

рия композиции больше всего изучена и разработана в поэзии и музыке, нежели в изобразительном искусстве. Справедливо замечено, поскольку среди художников нет единого мнения, что же все-таки представляет собой понятие «композиция». Оно слишком многозначно, каждый автор, проживая культурный контекст, в своем творчестве ставит определенные задачи и трактует композицию по-своему. Их теории иногда противоречат друг другу. Наиболее распространенное определение композиции – это правильное распределение предметов на листе. Однако возникает вопрос, а если нет предметов, а если нет листа, и что такое «правильное»? Единым для всех теорий является понимание композиции как явления, призванного формировать целостность произведения искусства.

В данном труде хотелось бы провести анализ в историческом аспекте ряда образцов мировой художественной культуры с целью выявления типологии композиционного решения. Если мы попытаемся в таких известных произведениях, как «Боярыня Морозова» В. Сурикова, «Охотники на снегу» П. Брейгеля или «Сдача Бреды» Д. Веласкеса, обрезать формат, изменить высоту горизонта, поменять соотношения светлых и темных мест, то, естественно, мы увидим, что в результате разрушится целостность композиции и утратится равновесие частей. Сила действия законов композиции свидетельствует о том, что в грамотно построенной композиции отсутствует возможность внести изменения. И эти качества необходимо воспитывать с самого начала обучения рисунку.

В первобытном искусстве понятие композиция еще не сложилось, поскольку там нет никакого порядка, границ, работы с форматом. Рисунки хаотично разбросаны по плоскости, куда могла достать рука первобытного художника, там и возникало изображение. В древнем мире более-менее упорядоченная композиция просматривается в орнаменте, который родился как соединение каких-то значков, криптограмм, изображений. Композиция развивалась по определенным канонам или структурам, которые длились тысячелетиями. Красота – это гармония, гармония – это пропорции, пропорции – это вычисления, вычисления – это цифры, математика, так и появились строгие правила, каноны, следуя которым создавались произведения.

В Египетском искусстве композиция была повествовательной, плоскостной. Передать пространство было достаточно непросто, поэтому оно передавалось ракурсным изображением фигуры человека или наложением одного изображения на другое (фигуру человека на быка или фигуру одного человека на другого). В эпоху Древней Греции появилось мощное глубокое понимание изображения фигуры человеческого тела, там было выработана система академического изображения, когда фигура, стоящая с опорой на одну ногу, должным образом изображалась. Именно в Греции появилось умение реалистического рисования. В эпоху Возрождения оно настолько развилось, что появилась попытка достичь иллюзорности, полная иллюзия передачи глубины архитектурного пространства. В барокко

все уже «пере». Ракурсы перекручиваются. Пространства переворачиваются. В XVI в. мастера настолько успешны в передаче и перспективе, и пространства, и иллюзии происходящего, что равных им просто не было. Композиционная целостность при таком усложнении достигла своего апогея. В то время, когда в Европе создавались динамичные и театрализованные картины, свидетельствующие о роскоши и богатстве заказчика, в русском сакральном искусстве иконописи мы видим ясность, простоту, уплощенность, минимальное решение пластических задач. По ним интересно наблюдать, как выделяется главное в композиции сюжета.

В эпоху рококо намечается классическое построение композиции, когда композиционный центр совпадает с центром картины и намечается общая сцена, где происходит действие, и кулисы в виде деревьев, аксессуаров или каких-то объектов. Все это очень приближено к театру. Техника живописи развивается в сторону полутонов. Не столкновения каких-то ракурсов, скажем, как в барокко, а в сторону чередования более мягких и спокойных валерных отношений.

В смене эпох всегда доминировал обратный отсчет. Классицизм ввел упорядоченность композиционных правил. В этот период возникли образцы логики картинного построения, выработались рецепты – что можно, а чего нельзя применять в арсенале композиционных форм. Преобладание деталей, дробность сменили аскетизм и суровость, техника живописи развивалась в сторону передачи полутонов, искусство вновь возвратилось к Возрождению и античным традициям. Картины Н. Пуссена, Ж.Л. Давида возвращают нас к строгости и лаконичности греческих ваз. В академических школах произведения, которые были выполнены по классическим канонам, стали называть «ремесленный шедевр».

В эпоху модерна мастеров не заботит передача пространства, в большей степени монументальность и игра пятен, как говорили мастера им опостылела иллюзорность, их влечет уплощенность. Если рассматривать работы Г. Климта, А. Мухи, то можно заметить подмену объема орнаментом, похожим на декоративный платок. Лишь части тела, рук, головы написаны объемно, а основная масса изображения, одежда делает акцент на орнаменте. Этот кусок размещался на нейтральном фоне, на белом, золотом, черном. Этот орнамент работал через паузу. Импрессионисты старались передать все что они видели максимально ярко. Открытие японской гравюры дало им возможность разрушить классические каноны композиции, и они придумали свои законы, они начали кадрировать композицию. В некоторых работах импрессионистов чувствуется, что они делают работы с фотографии и некоторые элементы просто добавляют. Их цветовые схемы стали разными, живопись стала бодрой, буйной. Они перестали бояться оставлять незакрашенные места, что принесло плоды в дальнейшем. И здесь следует отметить, что почти каждый из импрессионистов дал заряд для нового направления. С последователей Сезанна начался кубизм, Ван-Гога – экспрессионизм, Ма-

тисса – фовизм, Сера – пуантилизм и т.д. Их все меньше интересует пространство, формы деформируются, и все это закончилось абстракцией В. Кандинского и супрематизмом К. Малевича. За буквально небольшой промежуток времени (буквально 20 лет) квадрат Малевича поставил точку поискам художников. Художники испробовали все и Малевич своим квадратом хотел сказать, что отныне идея в искусстве сильнее самой работы.

В модернизме не осталось никаких правил. Здесь можно все поправить и перевернуть с ног на голову. В одной и той же работе присутствует анатомически правильное изображение человека и абсолютно изломанная деформированная фигура (Ф. Бэкон).

Согласно определению российского теоретика искусства Н.Н. Волкова, композиция – это «конструкция для смысла». От того, какой смысл художник вкладывает в произведение, зависит композиционное и пространственное решение. Композиция считается законченной, если в ней без ущерба невозможно изменить какую-либо часть, поменять местами или присоединить новый элемент. Во всех пособиях по композиции перечисляются средства, без которых не может состояться художественное произведение, особенно много исследований посвящено сюжетной картине. Действительно, масштаб, ритм, метр, статика, динамика, контрасты – весь этот арсенал присутствует в любой творческой работе – будь то жанровая живопись, иллюстрация, декоративная роспись, арт-объект или абстракция. Если анализировать известные классические (академические) произведения, такие как «Явление Христа народу» А. Иванова, то в них ни одна деталь, мелочь, драпировка не выпадают, настолько все продуманно. И если рассматривать жанровые произведения модернизма, даже абстракционизма, то базовые композиционные средства гармонизируют все части картины так же, как и в классических полотнах.

В рамках данной работы не ставится задача указать, как работают композиционные средства, но есть важные моменты, которые нельзя пропустить. Например, если в картине находится больше двух-трех фигур, их как-то необходимо ритмически соотнести друг с другом, иначе это будут расставленные предметы на столе (как в простейших учебных натюрмортах). И в зависимости от того, насколько этот ритм работает (убывает, приближается), будет зависеть содержание картины. Один из классических примеров построения ритма – «Сдача Бреды» Д. Веласкеса, где за счет стоящих фигур, торчащих копий (с одной стороны, уравновешенных, с другой – разбросанных, с одной стороны, выстроенных, с другой – расшатанных) читается основная мысль автора, и мы безошибочно угадываем, кто здесь победитель, а кто побежденный.

В данном исследовании затронута лишь часть композиционных принципов и средств, которые, на наш взгляд, являются доминирующими в работе над художественным произведением. Конечно, знакомство с теорией не дает готового руководства к действию, но тем не менее, каждая теория закрепля-

ется практикой, и теоретическая основа помогает анализировать и понимать в каком направлении двигаться и как улучшить и исправить работу.

### Литература

1. *Бесчастнов, Н. П.* Черно-белая графика: учебное пособие для студентов вузов / Н. П. Бесчастнов. – М.: Владос, 2019. – 288 с.
2. *Волков, Н. Н.* Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
3. *Власов, В. Г.* Понятия композиции и конструкции в изобразительном искусстве / В. Г. Власов // Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник для вузов. – СПб.: СПбГУ, 2017. – С.90-153.

### **Натюрморт как источник грамоты в изобразительном искусстве и изучении окружающего мира**

*В данной статье определяется необходимость точнее ставить задачу по освоению материала при изучении и рисовании учебного натюрморта и применять полученные знания при изучении более сложных разделов учебного процесса изобразительного искусства.*

Ключевые слова: натюрморт, грамота, рисунок, изобразительное искусство, программа.

**Victor N. Kozlov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits

### **Still life as a source of literacy in the visual arts and the study of the world**

*This article defines the need to more accurately set the task of mastering the material when studying and drawing an educational still life and apply the acquired knowledge in the study of more complex sections of the educational process of fine art.*

Keywords: still life, diploma, drawing, art, program.

В изобразительном искусстве жанр натюрморта представлен достаточно широко. Такие художники как А. В. Куприн, И. И. Машков, П. П. Кончаловский, французские художники Ж. Б. Шарден, П. Сезанн и другие мастера в этом жанре создали выдающиеся образцы мировой живописи.

Написать картину-натюрморт сложно. Определившись с темой натюрморта, замысел продвигается так же, как и в любой картине. Наброски, зарисовки, эскизы и подготовительный материал должны быть наполнены содержанием и грамотно выполнены. Поиски формального решения, цветовых вариантов, пластического и образного состояния произведения: такой сложный путь ведет к созданию картины-натюрморт.

Для того, чтобы профессионально работать творчески необходимо освоить грамоту. С первых шагов в художественном образовании обучающиеся на основе грамоты получают практические умения и навыки, нарабатывая мастерство в рисунке, живописи и композиции.

В художественной школе надо овладеть законами изобразительных приемов. Все обучающиеся искусству обязаны подчиняться способам и при-

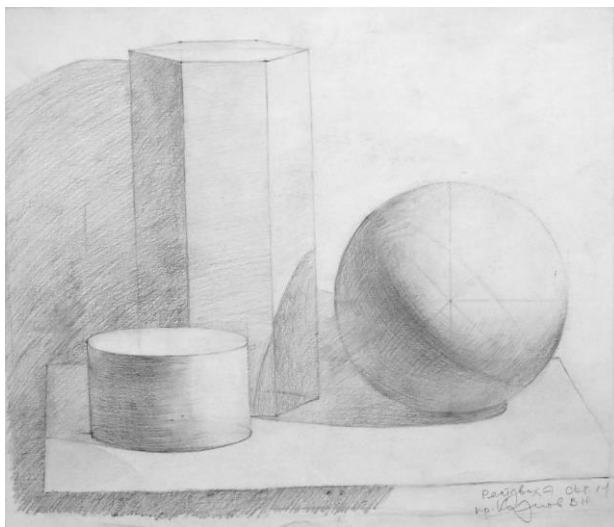
емам выражения, то есть уметь передавать форму, свет, цвет, характер, движение и пропорции (Д. Кардовский). Если анализировать и внимательно рассматривать важный раздел рисования натюрморта в обучении изобразительному искусству, можно сделать вывод, что для освоения грамоты в дальнейшем – это и есть тот материал, разобравшись в котором, овладев мастерством рисования, можно его применять над рисунком портрета и фигуры человека.

В учебном процессе в начале обучения ставится задача по изучению и рисованию геометрических тел. Куб, шар, цилиндр и т.д., становятся теми предметами, через которые учащиеся усваивают как предмет взаимодействует со светом с пространством (ил.1). Рассматривая форму, характер предмета, силуэт, пропорции, мы начинаем их изображать отдельно.

В рисунке каждый предмет мы изучаем и анализируем. В тональном рисунке геометрических тел ставится сложная задача изучения светотеневой градации, для лучшего понимания формы.

Необходимо проанализировать, как источник света взаимодействует с предметом. Освоить и понять объём и пространство. Научиться в рисунке выполнять объемно пространственную задачу.

Из одной постановочной работы в другую задача усложняется, предметы соединяют в натюрморт из 3-х или 5-ти геометрических тел (ил.2).



Ил. 1. Натюрморт из геометрических тел.  
Э. Рейзвих (1 курс), преп. В. Н Козлов



Ил. 2. Натюрморт А. Кендель  
(1 курс), преп. В. Н Козлов

Тональный рисунок предполагает изучение тональных отношений, светотеневой градации формы, линейной и воздушной перспективы.

Линейно - конструктивная задача в рисунке дает возможность разобраться и изучить внутреннее строение предмета. Рисование натюрморта из бытовых предметов одно из сложнейших задач в рисовании по изучению формы, так как предметы состоят из множества разных геометрических форм, переходящих друг в друга. Хотелось бы подчеркнуть важный

момент линейно – конструктивного рисования. Учащийся лучше осваивает форму предмета, ее постановку на плоскости, рисуя основание и увязывая ее с предметной плоскостью.

Если учащийся может выполнять аналитический рисунок и применять в работе геометрические фигуры, которые помогают определить пропорции, характер силуэта, пластику, а объёмные тела (геометрические) разобраться с формой, пространством и используя перспективу (на основе геометрических тел) рисунок становится грамотным, профессиональным и осознанным.

Форма головы человека вписывается в куб. Разбирая и рассматривая лицевую сторону, боковую, верхнюю и затылочную часть головы по аналогии, с геометрическим телом, обучающиеся узнают о большой форме только более сложный вариант. Вспомогательные параллельные линии при рисовании портрета рисуются, так же как и у куба. Плоскости? которые рисующий определяет для линейно - конструктивного рисования портрета и фигуры человека аналогичны тем, которые изучались в натюрморт. Такой подход помогает точно нарисовать положение головы человека в пространстве, конструктивно вести аналитический рисунок.

Наработка и умение прочесть с натуры и нарисовать все плоскости, которые выстраивают объёмно пространственное изображение натюрморта, портрета, обнаженной фигуры – задача учебного процесса. Учащийся обязан овладеть всем материалом по выполнению натюрморта, потому что это ключ к рисованию и к изучению окружающей действительности по средствам изобразительного искусства.

Геометрические тела обретают свои характерные черты в архитектуре и при рисунке городского и сельского пейзажа, художник использует знания, полученные в учебном рисовании натюрморта.

Выстроенная система образования в изобразительном искусстве от простого к сложному дает возможность учащемуся грамотно и успешно освоить всю программу, а по завершению обучения стать мастером, успешно работать творчески и создавать произведения изобразительного искусства.

### Литература

1. *Школа изобразительного искусства*. Выпуск 2. – М.: Искусство, 1965. – 65 с.
2. *Костерин, Н. П.* Учебное рисование / Н. П. Костерин. – М.: Просвещение, 1980. – 105 с.
3. *Традиции школы рисования художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица*. – СПб.: Лики России, 2007. – 116 с.



УДК 7.071.5:75.026

**М. М. Мешков**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Значение копии по рисунку в процессе обучения художников-монументалистов**

*В статье затрагиваются вопросы о значении копирования как обучающем процессе художника-монументалиста. Копийная практика приучает будущих художников к культуре ведения работы, прививает эстетический вкус, знакомит с различными живописными и графическими техниками. В работе приводятся примеры художников, которые ставши мастерами своего дела, продолжали совершенствовать свои навыки, копируя произведения выдающихся мастеров прошлого. Автор предлагает будущим художникам работать над копированием более обдуманно и последовательно, нежели механически повторять манеру мастеров.*

Ключевые слова: копирование работ, копийная практика, художественное обучение, технические приемы, манера письма.

**Michail M. Meshkov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

### **Significance of the copy on the drawing during the training of monumental artists**

*The article raises questions about the significance of copying as the learning process of the monumental artist. Copy practice accustoms future artists to the culture of doing work, instills an aesthetic taste, introduces various painting and graphic techniques. The work gives examples of artists who, having already become masters of their craft, continued to improve their skills by copying the works of outstanding masters of the past. The author offers future artists to work on copying more thoughtfully and consistently than mechanically repeating the manner of the masters.*

Key words: copying of works, copy practice, art training, technical techniques, manner of writing.

По мнению многих опытных художников, копирование является обязательным для всех этапов обучения, особенно для художников-монументалистов. Специальность достаточно специфична и требует особых навыков и знаний, которые не так просто получить и понять в процессе класси-

ческого обучения и самостоятельной работы. Часто на протяжении всей учебы приходится обращаться к наследию старых мастеров, их приемам и техникам.

Для более широкого изучения, понимания техники создания художественных произведений, студентам рекомендовано заниматься копированием работ мастеров. Это необходимо, пока не выработается определенная степень осознания того, как были сделаны эти рисунки, как использовались линии, как добиваться наилучшего эффекта в рисовании, какие технические приемы были использованы в работе.

Изучением наследия старых мастеров посредством копирования их работ занимались много веков. Например, Ченнино Ченнини в конце XIV века в напутствии начинающему художнику написал: «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров».

Довольно-таки широко распространен был метод учебного копирования в эпоху раннего Возрождения, с тех пор этот метод обучения стали считать традиционным и используют до настоящего времени.

Методом копирования пользовался и Микеланджело, один из крупнейших мастеров эпохи Возрождения. Его произведения считались наивысшими достижениями искусства Возрождения еще при жизни самого мастера. Известно, что он практиковал данный метод и изучал через него фрески, рисунки и скульптуры. Слова «кто умеет копировать, тот умеет и творить» – приписываются Микеланджело.

Также в этой связи можно назвать Альбрехта Дюрера. Немецкий живописец, гравер и график, один из величайших мастеров западноевропейского Ренессанса, в юности копировал гравюру Мантеньи.

Питер Пауль Рубенс в своих рисунках-копиях, коротких и длительных, изучал опыт художников античности, Возрождения, активно работал над абсолютным пониманием тела человека – его строением и движением. В коллекции Эрмитажа и ряде других музеев хранятся копии Рубенса с работ Микеланджело, Рафаэля, Джулио Романо, Перуджино, Караваджо, Андреа дель Сарто, Гирландайо, Леонардо да Винчи, Корреджо.

Метод копирования рисунков старых мастеров в России был введен с основания в Санкт-Петербурге Императорской Академии художеств в XVIII в. Была выработана даже специальная система для копирования гравюры, живописи и рисунка, которую необходимо было строго соблюдать. Такая система использовалась вплоть до конца XIX в.

Вот отрывок из книги «Воспоминания о Брюллове» А.Н. Мокрицкого, который дает нам представление о системе обучения в Академии художеств того времени: «В продолжение своего академического курса он написал несколько копий с известного портрета «Папы Иннокентия» Веласкеса, раз семь скопировал этюд Веласкеса, представляющий монаха с книгой, и раз двадцать скопировал голову старика с оригинала того же мастера».

По-своему интересна и отражает взгляд «изнутри» запись А.П. Остроумовой-Лебедевой в книге «Воспоминания художницы»: «В первый же год вступления в Академию я начала копировать в Эрмитаже. Постепенно развиваясь, я поняла всю трудность, все совершенство эрмитажных образцов. И чем больше я училась, тем труднее казалось достигнуть совершенства... я стремилась написать ее (девушку с метлой – Рембрандта), представляя себе, как писал Рембрандт. Я думала, глядя на лицо девочки: сначала он писал все это, потом положил сверх этого такие-то мазки, а когда они подсохли, еще следующие. Представляя себе движения кисти Рембрандта, когда он делал то или это, я подражала ему в этих движениях. Труднее всего было передать фон Рембрандта – что-то совсем неуловимое».

Многие известные русские художники, такие как Венецианов (с его слов, он посвятил копированию около 12 лет), А. Иванов, И. Репин, В. Серов и другие, занимались копированием не только в период обучения, но и в дальнейшем, став уже именитыми мастерами.

Метод копирования требует определенной выдержки, дисциплины, повышенного интереса и любви к оригиналу. «Копируй и наслаждайся», – говорил Ченнино Ченнини, имея в виду то, что, копируя, надо чувствовать красоту оригинала, переживать восторг.

Изучение наследия старых мастеров расширяет художественный кругозор, воспитывает вкус, знакомит с национальными школами рисунка и с их представителями. Оно обогащает знания разнообразных художественно-технических средств рисунка – знакомит с его материалами и способами их применения. Старые мастера глубоко понимали свойства материалов – бумаги, угля, сангины, графита, чернил, туши, акварели – сухих и мокрых рисовальных материалов, умело их соединяя в одном произведении. Обдуманное использование материалов и приемов помогали художнику лучше выразить тот или иной творческий замысел. Мастера прошлого с большой чуткостью относились к материалам рисунка.

Считается, что через копирование происходит процесс приближение к искусству и познание самого себя как художника. «Не перед прекрасным видом говорят себе «я стану художником», а перед картиной», – сказал в одно время Огюст Ренуар.

В процессе обучения и в дальнейшей практике метода копирования очень важно, чтобы процесс не превращался в бессознательное дублирование оригинала. Оно должно быть целенаправленным и осознанным. Объектами для копирования могут служить если не оригиналы, которым всегда следует отдавать предпочтение, то во всяком случае наиболее качественные репродукции – «факсимиле». Фотографии с рисунков, как бы ни были они хороши, никогда не передадут всех качеств оригинальной работы.

На примерах рисунков Гольбейна, Франсуа Клуэ и других мастеров можно видеть, что их тонкое мастерство не передается на фотографии. Те-

ряется «что-то», что придает их рисункам неповторимую красоту, выразительность, настроение.

В Научной библиотеке Академии художеств имеется большое количество факсимильных рисунков старых мастеров. Очень полезными для студентов считаются выставки рисунков художников по темам: портрет, фигура обнаженная и в одежде, пейзаж, подготовительные рисунки старых мастеров к картине, эскизные поиски, детали (голова, руки, ноги), анатомические штудии, рисунки животных. Представляют интерес выставки по ознакомлению с отдельными школами рисунка и их мастерами. Такие выставки в Научной библиотеке Академии художеств устраиваются систематически (4–5 выставок в год) на протяжении уже многих лет. Они вызывают большой интерес у студентов, в том числе и из других университетов.

Подбор образцов для копирования в процессе обучения, как правило, согласован с заданиями по рисунку или определяется ходом постановок.

Важно перед началом работы непременно изучить как историю создания выбранного образца, так и творческий путь автора в целом. Студенту важно понять основные принципы работы мастера и в идеале пользоваться именно тем способом и теми материалами, какие использовал он, иначе научиться чему-либо будет невозможно.

Приступая к копированию работы, рекомендовано начать с анализа композиционного строя: найти основные оси, диагонали, смысловой центр, его место и роль, понять строение и ритм, убедиться в гармонии и целостности решения.

Полезным методом копирования является в изучении манеры любимого художника и технических приемов, которые он использовал. Интересным является сам анализ процесса создания копии, когда ставится задача осознания и понимания того, как это было сделано и почему именно так. Рекомендовано также копировать понравившийся фрагмент произведения.

Возможно, именно какая-то часть работы художника для студента представляет наибольший интерес, тогда следует сосредоточиться на ней. В обучении не всегда так важно фактическое копирование каждого элемента. Возможно, что в одной работе важнее всего понять и скопировать композицию — тогда стоит уделить ей все внимание, не углубляясь в прорисовку деталей.

При копировании, как правило, не ставится задача сделать точное подобие работы, повторить все штрихи или точно попасть в тон. Основные задачи больше исследовательские. Студент может рассматривать, как мастер скомпоновал лист, как построил тональное решение, как трактовал форму, расставил акценты. Копии нужно делать, естественно, только с признанных мастеров.

Помогает метод копирования и тогда, когда есть какая-то задача, с которой пока тяжело справиться, в этом случае можно посмотреть, как решали эту же задачу мастера на протяжении веков. Например, всегда будет полезным, особенно для студентов-монументалистов, покопировать рисунки руки и головы в произведениях Леонардо да Винчи или Альбрехта Дюрера: пропорции, светотеневую моделировку, направление штрихов.

Многие художники копировали в свое время, и вряд ли они этого стесняются. Копирование помогло им развить навыки рисования, и даже сейчас, после многих лет, им все еще не вредно будет копировать, например, для того, чтобы изучить направление и стиль в искусстве. Искусство – это непрерывный процесс обучения, и копирование должно быть частью этого обучения.

Работа над копиями дает дополнительные навыки, здесь студенты учатся анализировать опыт мастеров, открывают для себя новые возможности композиции в рисунке и тональным решениям. Работа с различными материалами и в разных техниках позволяет лучше почувствовать материал, его возможности. И технически студент получает в результате работу более высокого уровня.

Изучение и копирование работ великих мастеров помогает совершенствованию изобразительной техники, воспитывает эстетический вкус, обогащает общую художественную культуру.

Через копирование происходит как бы процесс приобщения к искусству и познание самого себя как художника.

В настоящее время в процессе обучения художественным специальностям во многих учебных заведениях изучение наследия старых мастеров носит систематический характер и включен в обязательную программу курса.

#### Литература

1. *Могилевцев, В. А.* Образы для копирования. Фигура: учебный рисунок в Российской академии художеств XVIII-XIX вв. / В. А. Могилевцев. – СПб.: ART INREX, 2013. – С. 25-31.

2. *Чиварди, Дж.* Рисунок. Человеческое тело. Анатомия, морфология, пластика / Дж. Чиварди. – М.: Эксмо, 2005. – С. 15-18.

3. *Ли, Н. Г.* Основы учебного академического рисунка / Н. Г. Ли. – М.: Эксмо, 2015. – С. 129-215.

**«Вольная» копия – один из начальных этапов обучения  
академическому рисунку**

*Статья посвящена копированию как традиционно важному этапу обучения студентов-художников. Рассматривается понятие «вольной копии», задачи, ставящиеся перед учениками; обосновывается преимущество «вольного копирования» перед «точной копией» на начальном этапе обучения. Копирование рассматривается не только как вспомогательный инструмент повышения уровня владения академическим рисунком, но и как занятие, способствующее просвещению и повышению общекультурного уровня ученика.*

Ключевые слова: рисунок, композиция, живопись, художник, обучение.

**Alexandra M. Egorova**

Saint-Petersburg, Russia

Baltic university of ecology, politics and law

**Free copy is one of the initial stages of academic drawing training**

*The article is devoted to copying as a traditionally important stage of training of students-artists. The concept of «free copy», the tasks set for pupils is considered; and advantage of «free copy» before «exact copy» at the initial stage of training is proved. Copying is considered not only as an auxiliary tool to improve the level of proficiency in academic drawing, but also as an activity that contributes to education and increase the General cultural level of the student.*

Keywords: drawing, composition, painting, artist, training.

В наше время во всем мире и нашем отечестве существуют множество различных художественных школ, выпускники которых создают своими произведениями весьма пестрый и богатый изобразительный мир. Даже в Санкт-Петербурге, несмотря на общие корни и общие во многом схожие методические установки, различные вузы, занимающиеся изобразительными дисциплинами, имеют свои специфические особенности, свое лицо. Но вот что интересно: почти все художественные школы в обосновании своих установок (часто значительно разнящихся) апеллируют к одним и тем же источникам – работам старых мастеров. Причем к одним и тем же источникам могут обращаться даже мастера, находящиеся, казалось бы, на противоположных полюсах художественного мира. Секрет данного явления, вероятно, в том, что классика всеобъемлюща и, к сожалению, часто не доступна

и более совершенна ныне создаваемого. Обращение к классике и копирование ранее созданных шедевров всегда было в арсенале средств обучения рисованию. Было бы неразумно отказываться от этого мощного педагогического инструмента и в наше время. А вот как и какие произведения копировать, какие ставить цели и задачи – это интересные вопросы, которые должны по-разному решаться в разных школах. Данная статья посвящена специфике постановки задачи в учебном копировании рисунков старых мастеров применительно к контингенту, находящемуся на начальном этапе обучения.

Сомнению не подлежит: нельзя представить программу обучения художника без курса академического рисунка. Одной из целей обучения академическому рисунку является передача объемного изображения на плоском листе бумаги, т.е. создание зрительной иллюзии. Для овладения этим навыком ученику предлагается изучить, во-первых, законы природы: пространство, свет, форма, конструкция, структура – одним словом, анатомию всего. Во-вторых, понять законы передачи пространственной реальности на плоскости: как тон передает освещение, выявляет форму, создает иллюзию воздушной перспективы, а линия помогает прочтению формы, подчиняясь законам линейной перспективы и создавая условные плоскости и границы, моделирует форму. Первый и основной способ достижения вышеизложенного это рисование с натуры, второй (который не может заменить первого) – это копирование.

Копирование – неотъемлемая часть обучения будущих художников. Обращение к корням, к замечательным классическим произведениям прошлого – залог успеха и избавление от бахвальства в будущем. Недаром великие мастера призывали к этому занятию. Например, французскому гению Жану Огюсту Доминику Энгру принадлежат такие слова: «Никаких угрызений совести, если вы копируете древних. Их произведения – это общее достояние, откуда каждый может брать то, что ему понравится. Они становятся нашей собственностью, когда мы умеем ими пользоваться, Рафаэль, неустанно подражая им, оставался самим собой» [6]. Даже Гюстав Моро, которому как художнику-педагогу мы в значительной степени обязаны появлению таких удивительных художественных феноменов как Анри Матисс и Жорж Руо, призывал изучать классику: «Обратитесь к великим мастерам. Они учат нас не создавать бедного искусства» [2].

Копирование великих образцов в академии художеств в России в XVIII веке было «основным предметом», и первые выпускники даже получали золотые медали за совершенно исполненные копии [3].

Но, вместе с тем, великие педагоги прошлого предостерегают нас от «слепого копирования» на ранних этапах обучения. Д.Н. Кардовский писал: «Применение в начале обучения рисования с античных фигур, гипсовых масок, бюстов и скульптуры, а также копирования образцов живописи и рисунка не должны допускаться. Замечательные образцы искусства прошлого имеют колоссальное воспитательное значение. Копирование их мо-

жет принести пользу только в том случае, когда, приобретя точные навыки в рисовании и живописи с натуры, учащиеся изучают эти необыкновенные образцы творчества, постигают суть творческого пути» [5].

Где та грань, что разделяет «первые шаги» ученика от «достаточно умелого», «опытного мастера». Можно ли задать временные или количественные рамки, чтобы признать ученика «достаточно опытным»? Вероятно, можно, но с большими разбросом и степенью условности. А глядя на произведения великих мастеров, мы всегда трепещем, какой бы опыт у нас ни был. Также преподаватель не может бесконечно ждать достижения учеником «совершенства»: когда надо начинать уроки копирования?

Вот тут-то и возникают вопросы: что такое копия и чем она отличается от копии, выполненной с учебными целями. По определению словаря С.И. Ожегова, копия (от латинского *соріа* – множество) – художественное произведение, повторяющее другое произведение и исполненное самим автором либо другим художником. Копия (если она не используется в целях подделки) может отличаться от оригинала по технике и размерам, но в отличие от реплики, должна точно воспроизводить манеру и композицию оригинала [2]. То есть, строго говоря, копирующий должен взять тот же размер, те же материалы, работать в той же последовательности и с соблюдением тех же технологий (что также требует изучения), что и автор; и на выходе должно получиться произведение, неотличимое от оригинала.

Возможно ли такое исполнение в современных реалиях начинающими рисовальщиками? Не окажется ли для них такое задание слишком сложным, многозадачным, непосильным и, следовательно, скучным? Не превратятся ли тогда уроки копирования в профанацию: студент для облегчения своей работы с помощью компьютера и принтера распечатает «подложку» и «тупо» обведет ее «пожирнее» материалом. И тем самым лишит себя постижения самой сути, смысла исполнения задания.

Задача выполнения копии в соответствии с приведенным выше определением вряд ли выполнима. Тем не менее, лишить ученика копирования – значит утаить от него значительный пласт знаний. Для решения этой дилеммы автору статьи видится разумным на начальном этапе обучения ставить задачу перед учениками выполнить вольную копию. Но вольную не в том смысле, что ученик может прибавлять или убавлять что-либо по своей прихоти. Студент, признавая свой недостаточный профессиональный уровень на данном этапе, сознательно снимает с себя задачу сделать «все и сразу». В каждой отдельной работе следует делать упор на преимущественном решении группы определенных конкретных задач.

Так как копирование – это составная часть обучения академическому рисунку, то и задачи решаются те же самые. Тренировка глазомера (видение пропорций и тональных отношений); изучение формы, структуры и конструкции изображаемого; лепка тоном; изучение композиционного построения художественного произведения. Особое внимание следует обра-



тить на пластический язык моделировки формы, используемый старыми мастерами, т.е. рисование некими искусственными плоскостями, из которых собирается каркас объемного изображения, то, что русский педагог А. Радлов именовал термином «планы» (от англ. plane – площадка) [4].

Автор статьи считает разумным предложить ученику на начальном этапе обучения следующий ход работы по созданию вольной учебной копии классического произведения из наследия рисунков старых мастеров. Конечно, такое копирование в большинстве случаев выполняется с репродукций, вряд ли надо упоминать, что репродукции для подобной работы должны быть максимально хорошего качества. К счастью, в наше время интернет позволяет это сделать.

Начинать надо с того, что ученик берет лист бумаги с соотношением сторон как у оригинала. Ставит перед собой репродукцию оригинала и смотрит на нее как на натуру, не начинает измерять или переводить контур по клеточкам, а начинает рисовать «на глаз»: размечает общие контуры предмета, т.е. пользуется тем же методом, как если бы он рисовал с натуры: от большого к малому от общего к частному. Предполагается, что к началу курса копирования ученик уже имеет некоторый опыт рисования, знает, что такое структура и конструкция, лепка формы тоном, из чего состоит голова или фигура, имеет представление о композиции произведения, а также имеет опыт изображения всего выше перечисленного. Поэтому ученик уже знает, какие задачи должны решаться и решены автором копируемого произведения. Работая таким способом (на глаз), с одной стороны, он вроде бы тратит больше времени на поиск основных масс и пропорций расположения объекта в листе, а с другой стороны – именно благодаря такому способу ведения рисунка видение ученика активно: он не слепо переносит точки и линии по клеточкам, а изучает оригинал. И от какого вынужденного длительного изучения образец начинает «открывать свои тайны»: ученик начинает видеть, как мастер конструирует форму и лепит ее тоном, как соподчиняет детали и подчиняет малое большому, как создает композицию и планы, как формируется настроение произведения.

По мере того как у ученика появился рисунок, в значительной степени сходный с копируемым оригиналом, но выполненный в той манере, на которую «тянет» на данном этапе ученик, можно обратить внимание на технику исполнения оригинала: где каждый штрих и его нажим имеют значение. Далее ученику можно предложить «расчистить» какие-то фрагменты копии, выполненные его манерой и постараться приблизиться к оригиналу, попробовать сделать рисунок «штрих в штрих».

Конечно, ученику вряд ли возможно самому определить, какие задачи решать, а какими пренебречь; задача преподавателя – выбрать «проблему», которая будет решаться, и под эту проблему подобрать произведение для копирования.

Что касается материалов и технических приемов, автору статьи видится разумным первые копии выполнять графитным карандашом на бу-

маге, так как этот материал наиболее подвижен и легок в использовании и привычен для новичка. В следующих заданиях, по мере роста умения, следует переходить на материал, приближающийся к оригиналу.

Для рисованной вольной копии объектами копирования могут быть не только рисунки старых мастеров, выполненные карандашом, углем, сангиной, пером и другими графическими материалами, но даже живописные произведения: ведь задачи конструирования и лепки формы, композиции в классической живописи решены еще более восхитительно. Такой рисунок следовало бы назвать аналитической вольной копией. В этом ключе весьма полезно сделать вольную копию с рисунка и аналитическую копию-рисунок живописного произведения одного мастера. Это лучше поможет понять его пластический язык. За время обучения в курсе копирования ученик должен постараться охватить все объекты рисования: от деталей (голова, торс, кисти рук, стопы), одиночной фигуры до пейзажей, интерьеров и сложных многофигурных композиций.

Следуя по пути преимущественного решения одной задачи в каждой отдельной работе, количеством работ ученик создаст себе базу и опыт копирования и будет готов к осознанному выполнению полноценной копии. Также, действуя таким способом, преподаватель «раскрепостит» ученика, ученик не будет бояться произведения или своего несовершенства в копировании. В идеале, ученик полюбит копировать, полюбит оригиналы (да и как можно не влюбиться в такое совершенство), будет стремиться изучать мастеров и их работы, обогащая тем самым свой профессиональный арсенал. Ученик получит путь, идя по которому он будет переводить свои собственные работы на новый уровень как в процессе обучения в учебном заведении, так и в дальнейшей своей творческой жизни.

## Литература

1. *Светлов, И.* Гюстав Моро. Франция. XIX век / И. Светлов. – Планета, 2011.
2. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. – Мир и Образование, 2018.
3. *Оленин, А. Н.* Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / БАН; сост., авт. вступ. ст и примеч. Н. С. Беляев; науч. ред. Г. В. Бахарева. – СПб.: БАН, 2010.
4. *Радлов, Н. Э.* Рисование с натуры / Н. Э. Радлов. – Л.; М.: Искусство, 1938.
5. *Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия: учеб. пособие* / сост. Н. Н. Ростовцев [и др.]. – М.: Просвещение, 1989.
6. *Энгр об искусстве.* – М.: Академия художеств СССР, 1962.

УДК 75.047

**Р. А. Тимофеева**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**Об особенностях преподавания  
дисциплины «История монументально-декоративной живописи»  
будущим художникам-монументалистам**

*В сообщении рассматриваются некоторые аспекты преподавания дисциплины «История монументально-декоративной живописи» будущим художникам-монументалистам на примере памятников средневековой культуры. Выделяются ключевые темы, подчеркивается специфика интерпретации историко-искусствоведческого материала.*

Ключевые слова: история искусства, монументальная живопись, декоративность, монументальность.

**Rimma A. Timofeeva**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

**On the teaching of the discipline «The History of monumental  
and decorative painting» for the monumental artists**

The report discusses the main aspects of teaching of the discipline «The history of monumental and decorative painting» to the future monumental artists. Key topics are highlighted, the specificity of the interpretation of historical and art history material is emphasized.

Keywords: art history, monumental painting, decorativeness, monumentality.

Целью данного сообщения является выявление общих закономерностей в контексте педагогической деятельности в рамках работы с обучающимися по специальности 54.05.01 Монументально-декоративное искусство (профиль подготовки «Монументально-декоративное искусство (живопись)»).

В качестве примера была выбрана одна культурно-историческая эпоха – период восточнохристианского средневековья. Это обусловлено тем, что, во-первых, количество сохранившихся памятников позволяет максимально полно проиллюстрировать основные особенности, методы и приемы художников-монументалистов. Во-вторых, именно данные произведения, как выражающие религиозную идеологию, отличаются глобальным замыслом, что обуславливает особые требования к памятникам подобного рода и их

авторам. В-третьих, если говорить об отечественной монументальной живописи, именно период средневековья является наиболее ранним с точки зрения эволюции данного вида искусства.

В контексте дисциплины «История монументально-декоративной живописи» обучающимся предлагается, кроме конкретно-исторического материала, интерпретация базовых принципов данного вида искусства с точки зрения двух аспектов – формально-стилистических особенностей и идеологических основ.

Так, для средневекового периода восточнохристианского искусства с формальной точки зрения монументальная живопись как вид искусства принципиально тектонична, т.е. составляет органический синтез с архитектурно-пространственной средой. Архитектурное решение храма и система стенописи были строго согласованы. «Искусство византийской и русской фрески и мозаики композиционно и тематически согласовано со зданием храма и приспособлено к крестово-купольной системе» [1, с. 36]. Несмотря на то, что любой ансамбль монументальной живописи имеет собственную иконографическую программу, существует в достаточной мере унифицированная система размещения композиций и сцен. Такая система может быть обусловлена каноническими требованиями, богословскими представлениями или конструктивными отличиями архитектуры. В памятниках ранневизантийского периода эта особенность рельефно прослеживается при рассмотрении отличий в живописном убранстве базиликальных и центрических типов храмов.

Направленность движения по оси «Восток-Запад» подчеркивается динамикой изображенных шествий и процессий (храмы св. Аполлинария в Равенне), при этом наиболее значимые с точки зрения сакральной топографии храма части интерьера (триумфальная арка, алтарная часть, апсида) содержат ключевые для иконографической программы композиции и сюжеты императорской тематики (критические сцены). Именно так находит материальное воплощение «концепция единства физического (зрительного) восприятия и духовного взора» [2, с. 52].

При этом для центрических построек использовались иные схемы, тоже ориентированные на передачу представлений средневековых авторов и художников. Центричность придавала росписям гармонию единения, формировала выразительность интерьера, где основным мотивом была круглящаяся, вогнутая форма (церковь св. Виталия в Равенне).

Несмотря на названные отличия, сохраняются и общие особенности изображений в рамках монументальных композиций. В первую очередь, свои особенности формы были характерны для изображения человеческой фигуры. Формальные моменты были основаны на философской и богословской системах. Распространенная плоскостность – это требование идеологического характера, поскольку объем является образом вещественного, материального, а цель художника-монументалиста заключалась в том, чтобы посредством формы дать представление о неземном. Этим же было обусловлено сведение к минимуму в ряде памятников предметного вида, фактуры и

окраски, фронтальность и статичность. Обобщение формы, т.е. линейное стремление к геометрически простой форме, появляется как стремление обобщить индивидуальные черты с целью формирования образа-типа. Это также было связано с распространенным иконографическим канонам. Пропорции без деформации, красота ликов становятся зримым образом Истины.

Основопологающим для средневековой эстетики является принцип иерархии и упорядоченности, поэтому уже к средневизантийскому периоду (соответственно, для отечественного искусства – это период Киевской Руси) была сформирована единая система храмовой декорации. В ней нашли отражение данные принципы, сформулированные еще св. Дионисием Ареопагитом («О небесной иерархии» «О церковной иерархии») и св. Августином («О порядке»), – «создание архитектурными средствами помещения для молитвы, в котором через архитектуру отображается (но не изображается) многообразие, сложность и цельность мира» [3, с. 112].

Распространение строгой фронтальности, тем не менее, позволяло художникам-монументалистам передавать взаимодействие фигур в рамках многофигурных композиций. Для передачи ракурса применялись возможности сводчатых поверхностей, на что впервые обратил внимание выдающийся ученый О. Демус.

Им же впервые были выделены три интерпретационные системы расположения храмовой декорации. В первой – храм является символом космоса. В рамках этой схемы росписи воспроизводят мир «дольний» и мир «горний» – небо, рай (или Горний Иерусалим). Создается вертикально-ориентированная схема, в рамках которой упорядоченно представлены небо (в куполе, зените купола, барабане и верхних зонах) и земная сфера, которая размещается в нижних регистрах интерьера. С точки зрения сакральной топографии более значимые композиции располагаются выше относительно архитектуры храма. Нижние регистры могут быть декорированы орнаментальными мотивами, полотенцами и т.д.

Вторая схема предполагает символическое изображение мест, связанных со священной земной жизнью Христа. Такая схема трактует непосредственно топографию интерьера. Так, каждая часть храма рассматривается как определенное место Святой Земли («Рождество» – Вифлеемская пещера, «Крещение» – Иордан, «Вход Господень в Иерусалим», Страстной цикл – Голгофа). Благодаря такой трактовке значений частей храма верующий, рассматривая изображения, может совершить символическое паломничество по Святой Земле.

Третьей интерпретацией символики храма является «образ» отраженного в богослужении праздничного цикла. Изображения святых и сцен Священного писания располагаются в точной последовательности христианских праздников в соответствии с церковным календарем. Пасхальный цикл зависит от порядка евангельских чтений. Такое размещение сюжетов носит не исторический характер, а символический. В результате субordi-

нации композиции всех фресок слагаются в магический цикл. Течение времени в такой декоративной системе воспринимается не как цепочка дискретных временных отрезков, а как вечность, не имеющая ни исходного пункта, ни конечного (в отличие от западной концепции времени, где сцены иллюстрируют историческую последовательность событий). Течение времени осуществляется в постоянном круговороте с неподвижным центром в подкупольном пространстве храма. Это еще одно очень важное проявление иконографического символизма церкви.

Таким образом, в рамках преподаваемой дисциплины делается акцент на взаимосвязи монументально-декоративной живописи с идеологическими основами. Именно это позволяет максимально полно проиллюстрировать используемые художниками методы, выявить роль художника-монументалиста и значение данной профессии в системе искусства.

Отметим, что анализ именно средневекового периода в контексте данной статьи обусловлено тем, что обращение к заложенным в этот период принципам монументально-декоративного искусства (ансамблевость, иерархия, тектоничность и т.д.) происходит и в более позднее время (памятники неорусского стиля, храмовое строительство начала XX в., современные памятники).

#### Литература

1. *Демус, О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства / О. Демус. – М.: Индрик, 2001. – 157 с.
2. *Степанов, А. В.* Архитектура и психология / А. В. Степанов, Г. И. Иванов, Н. Н. Нечаев. – М.: Стройиздат, 1993. – 295 с.
3. *Седов, В. В.* Килисе Джамии: столичная архитектура Византии / В. В. Седов. – М.: Индрик, 2008. – 336 с.

**Музейная практика в системе средств развития интересов  
будущих дизайнеров к монументальному искусству**

*В статье рассматривается необходимость изучения монументального искусства в вузах на примере исследования музейной практики. Основной целью является развитие интереса будущих дизайнеров к произведениям монументального искусства. В результате студенты-дизайнеры не только развивают повышенное внимание к изучению монументального искусства, но и с помощью дополнительного блока знаний, являющихся источником художественного воображения, формируют возможность создания новых образов, так важных в проектной деятельности дизайнера.*

Ключевые слова: музейная практика, студент-дизайнер, монументальное искусство, экспозиция.

**Elena V. Erokhina**

Kursk, Russia

Kursk state university

**Museum practice in the system of means of developing the interests  
of future designers to monumental art**

*The article considers the necessity to study monumental art in universities on the example of the study of Museum practice. The main goal is to develop the interest of future designers in works of monumental art. As a result, students-designers not only develop an increased focus in the study of monumental art, but also with the help of an additional block of knowledge, which are a source of artist imaginal, form the opportunity to create.*

Keywords: museum practice, student-designer, monumental art, exposition.

Развитие культуры любой страны, любого общества находится в прямой зависимости от полноты и доступности для современного использования исторического опыта участников того или иного культурного процесса. Одним из важнейших хранителей этого опыта, материализованного в предметной форме, и выступает музей. Являясь хранилищем продуктов духовного производства, культурных ценностей и художественных произведений, сам музей становится очень востребованным и выполняет не только культуротворческую, но и образовательную миссию. Музейные экспозиции тем самым становятся основной сферой для развития творческой деятельности дизайнера, художника или архитектора.

Современные студенты, обучающиеся по специальности «Дизайн», имеют неограниченный доступ к просмотру любой экспозиции или отдельного произведения монументального искусства через интернет, официальные сайты музеев и галерей. Большинство из них считает, что это достаточное владение информацией о предметах изобразительного, монументального или декоративно-прикладного искусства. Однако, не имея возможности рассмотреть произведения более подробно, студент-дизайнер не испытывает благоговейный восторг и профессиональный интерес к искусству, и монументальному в том числе.

Монументальное искусство существует на внутренних и внешних стенах, на улицах и площадях городов. Также произведения искусства могут создаваться в мастерских художников, а «жить» могут в совершенно разных местах, в том числе в частных коллекциях и музеях. Поэтому важной органической составляющей учебного процесса считается музейная практика, которая является основой для профессиональной подготовки специалистов в области дизайна. В ходе практики студентов последовательно вводят в исторический процесс зарождения и развития монументального искусства, предоставляя различные возможности для ознакомления с произведениями искусства всевозможных видов, стилей, жанров и направлений.

Триумфальные арки, обелиски, колонны скульптурные изваяния императоров и полководцев со времен Древнего Рима на многие века стали образцом для дизайнеров и художников разных стран. Все эти виды монументального искусства широко представлены в уникальной экспозиции музея под открытым небом, охватывающей все пространство города Санкт–Петербурга. Государственный русский музей – подлинная сокровищница национальной культуры. Здесь хранятся произведения, созданные за период с XI до наших дней. Музею принадлежит одно из лучших собраний картин русских и советских художников, а также самое крупное в стране собрание скульптуры. Также познавательны и крайне интересны росписи музея Нового Эрмитажа, которые являются частью монументальной живописи. Увлекателен разработанный В.Д. Поленовым проект живописного оформления Музея изящных искусств в Москве. Экспозиция Третьяковской галереи, посвященная эскизам монументальной росписи, которые являются одним из востребованных жанров графики, также заслуживает внимания. Высокими идейно-художественными качествами отличаются монументальные работы советского периода: скульптуры В.И. Мухиной, С.Д. Меркулова, Н.А. Андреева, монументальная живопись В.А. Фаворского, П.Д. Корина, А.А. Дейнеки и др. В городе Курске существует картинная галерея имени А.А. Дейнеки, где в процессе музейной практики на кафедре дизайна студенты подробно изучают его творческое наследие как художника-монументалиста. Страна – область – город – район. Даже в этой географии появляется возможность исследования произведений монументального искусства. Совокупность всего наследия и его изучения в



современности дает хорошую базу для развития творческой деятельности будущего дизайнера, создает порядок самого обучения и становится частью обязательной программы в вузе.

Основная цель практики состоит в том, чтобы развить интерес и приобщить студентов, будущих дизайнеров к монументальному искусству в стенах музеев и художественных галереях города. Во время музейной практики закрепляются теоретические знания, практические умения и навыки, приобретенные в процессе обучения по общепрофессиональным и специальным дисциплинам, развивается дизайн-мышление художественно-образного восприятия реальной действительности, целостное видение природы, широкой пространственной ориентации. Преимущество изучения монументального искусства в том, что оно учит строить используемый образ с помощью гюбины, плоскости, силуэта, объема, цвета и линии. Студенты обращают во время практики внимание на то, что понятие монументальности предполагает широту охвата действительности с возможностью видеть явление через его принадлежность к всеобщему, а также с умением придания образу зримой закономерности, ясной целостности и архитектоничности.

Ориентируясь на применение методов и средств познания, обучения и самоконтроля для творческого развития, повышая свой культурный уровень и профессиональную компетентность, изучая и анализируя содержание экспозиций музеев, студентов приобретают устойчивый интерес к монументальному искусству. В результате у будущих дизайнеров с помощью дополнительного блока знаний, являющихся источником художественного воображения, появляется возможность грамотного создания новых образов, так важных в проектной деятельности дизайнера. Произведения монументального искусства вдохновляют художника-дизайнера, помогая раскрыть творческий потенциал.

Актуальность музейной практики в том, что она существенно повышает качество подготовки специалистов в сфере дизайна. Поэтому для полноценной реализации учебных программ необходимо научить видеть красоту и вызывать желание и стремление к преобразованию. Студент-дизайнер должен не только созерцать прекрасное, но и уметь понимать и ценить его, а также посредством проектной деятельности вносить прекрасное в повседневную жизнь.

## Литература

1. *Майстровская, М. Т.* Музей как объект культуры XX века / М. Т. Майстровская. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 680 с.
2. *Михайлов, С. М.* Основы дизайна. Книга 1: Введение в дизайн: учеб. пособие / С. М. Михайлов, А. С. Михайлова. – Казань: Дизайн-квартал, 2008. – 288 с.

3. *Морозова, О. В.* Монументальная - декоративная живопись музейного назначения. Новый Эрмитаж, Российский Исторический музей, Музей изящных искусств. – М.: БуксМАрт, 2017. – 352 с.
4. *Розенсон, И. А.* Основы теории дизайна: учебник для вузов / И. А. Розенсон. – СПб.: Питер, 2006.
5. *Толстой, В.* Монументальное искусство СССР / В. Толстой. – М.: Советский художник, 1978.
6. *Юренева, Т. Ю.* Музееведение: учебник для высшей школы / Т. Ю. Юренева. – М.: Академический проект, 2006. – 560 с.
7. *Яковлев, Е. Г.* Художник: личность и творчество / Е. Г. Яковлев. – М., 1991.

УДК [741:72]:378.147

**С. П. Филиппов**

Санкт-Петербург, Россия

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

**Рисование итогового задания «Архитектурная фантазия»  
на старших курсах в СПГХПА им. А.Л. Штиглица**

*Предлагается трансформация и развитие творческого задания по рисунку для старших курсов «Архитектурная фантазия», с целью смещения акцента по выполнению данной учебной работы от формальной композиции к созданию художественного образа. Рассматривается взаимодействие кафедры рисунка с выпускающими кафедрами СПГХПА им. А.Л. Штиглица как системная связь художественно-творческих и производственных дисциплин на примере дальнейшего использования данного учебного задания в сфере сувенирной продукции.*

Ключевые слова: архитектурная фантазия, кафедра рисунка, коллаж, образ академии.

**Sergey P. Filippov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stieglitz

**Drawing of the final task «Architectural fantasy» for undergraduate students at the Saint Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stieglitz**

*In the article is offered the transformation and evolution of the creative task in drawing for graduates called «Architectural fantasy» with the aim to remove a focus from a formal composition to creation of visual imagery. The interaction of the drawing department and departments which graduates students is considered as system communication of artistic and manufacturing courses on the example of further use of this task in the field of souvenir products.*

Keywords: architectural fantasy, drawing department, image of the Academy, collage.

В учебной программе по рисунку на старших курсах традиционно существует итоговое композиционное задание – архитектурная фантазия. Тема задания всегда привязывалась к таким историческим культурно-значимым пространствам и объектам, как город Санкт-Петербург и СПГХПА им. А.Л. Штиглица. В последнее время, в связи с сокращением учебных часов по рисунку, темы этого задания студентам предлагаются на выбор: городская среда Санкт-Петербурга или архитектурный ансамбль

СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Рассмотрим подробнее последнюю тему. На причинах такого выбора мы остановимся в конце.

Цель этого задания состоит в построении фантазийной композиции на основе интерьерных и экстерьерных видов, достопримечательностей, состоящих из наиболее узнаваемых скульптур и архитектурных деталей, находящихся в нашей академии. Исполнение работы – преимущественно в графических техниках, но допускается аппликация, коллаж и другие средства художественно-пластической выразительности.

По моим наблюдениям, в половине случаев учащиеся сводят выполнение этого задания к формальному звучанию, создавая условно-пластическую композицию с набором известных интерьеров и архитектурных деталей. Вследствие чего эта графика не будет обладать необходимым художественно-образным строем. Скорее всего, перед студентами следует поставить задачи иного плана – целенаправленно создать архитектурный образ Академии им. А.Л. Штиглица, своего рода квинтэссенцию узнаваемого архитектурного ансамбля. Именно тогда, на мой взгляд, эти учебные работы приобретут то качество, которое будет отображать необходимое символическое значение Академии как известной культурной достопримечательности Санкт-Петербурга.

Как в одном из итоговых заданий по курсу рисунка здесь надо учитывать не только закрепление базовых знаний и умений, но и их применение в творческом переосмыслении. Очень важно заострить внимание студентов на умении воображать и фантазировать в рамках традиционного построения композиции, грамотно стилизовать архитектурное пространство согласно своей задумке. Учиться чувствовать образно-художественную меру условности в соответствии с поставленными задачами – от формального решения композиции к созданию узнаваемого образа Академии им. А.Л. Штиглица.

Рисунок в образовательном процессе решает свои особенные задачи: «Искусство рисования представляет собой единый художественно-творческий и учебно-познавательный процесс, который позволяет развить наблюдательность, воображение, фантазию, координацию руки и глаза, кроме того, приобрести особое видение мира и утонченность восприятия, а также теоретические знания и практические навыки в этой области. Трудно представить себе творческую личность, не обладающую этими качествами» [1, с. 3]. Исходя из этого, основным моментом при выполнении студентами задания «Архитектурная фантазия», как итогового по курсу рисунка, предлагаю сделать акцент на неограниченности воображения и композиционно-фантазийной составляющей. Для студентов на старших курсах обучения очень важна широта художественной мысли и раскрытие творческого потенциала. Это дает ощутимый толчок к становлению студента как художника со своим неповторимым видением и будет способствовать в дальнейшем нестандартному и интересному решению профессиональных задач. К тому же в работе может использоваться очень большой спектр графиче-

ских и образно-художественных решений, ведь при выполнении этого задания студенты не ограничены проблемой необходимого материально-технического исполнения, как это бывает на выпускающих кафедрах. На этом основании я считаю, что студентам предоставляется широчайшая палитра композиционных и художественно-пластических средств выразительности для раскрытия образа нашей академии. В итоге могут получиться очень интересные, оригинальные и нестандартные решения по заданной теме. Однако когда учащиеся предлагают самые смелые творческие фантазии, важно следить, чтобы исполнение не выходило далеко за рамки традиционных художественных принципов изобразительного искусства, а общий замысел был созвучен духу нашей академии.

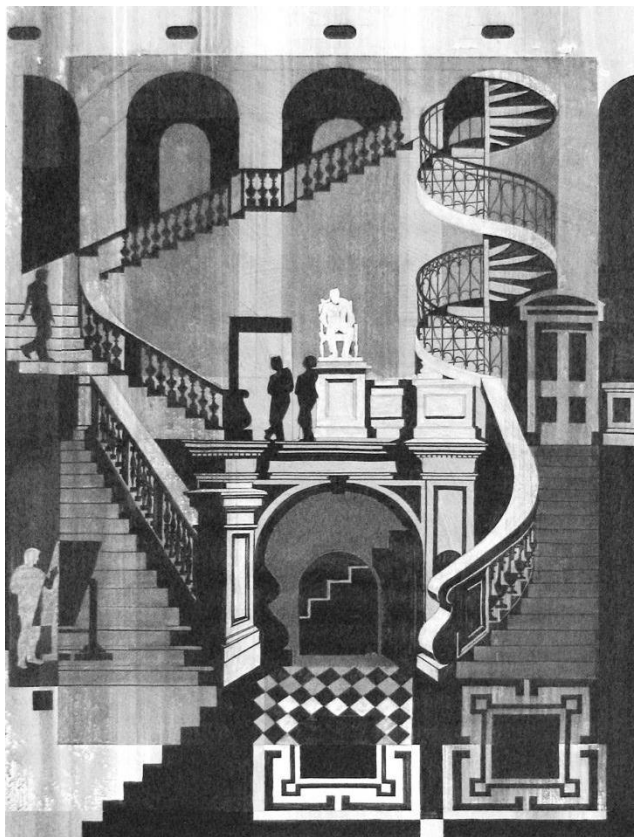
Основываясь на своем опыте преподавания и наблюдении результатов своих коллег по выполнению этого задания в нашем учебном заведении, выделим три основных направления художественно-пластического подхода.

1. Объемно-пространственное решение на плоскости листа. Это исполнение основано на сложной метаморфозе и трансформации зрительного образа – неожиданном конструктивном сочетании интерьеров, экстерьеров, скульптур и архитектурных деталей. Создается ирреальное пространство трехмерного или более чем трехмерного типа, строящегося вопреки всем законам физики (например, в духе работ таких известных художников, как Дж. Баттиста Пиранези или Маурица Эшера).

2. Плоскостно-декоративное решение на листе бумаги. В этом случае, используя принципы предыдущего типа фантазирования и воображения, студенты создают композиции плоскостного (ил. 1), декоративного или смешанного плоскостно-декоративного характера. Яркими особенностями этого пластического решения могут быть: метаморфоза искажения линейной перспективы, гротеск, предельная форма декоративной лаконичности, сочетание в композиции разных масштабов детали и интерьера, сочетание декоративных частей на листе, ортогональных планов и объемно-пространственного рисования. Этот подход исполнения предусматривает самый разнообразный спектр графических приемов с применением цвета и сочетаний их с аппликацией и коллажем.

3. Объемно-пространственное решение, когда допускается включение в плоскую композицию подвижных (или неподвижных) выступающих от плоскости элементов. Например, к изображению входа в интерьер может быть подклеена подвижная прорезная решетка, при открывании которой интерьер будет виден во всем своем великолепии. Или это может быть простая бумажная конструкция (например: цилиндр, куб и т.д.), где образной основой остается изобразительное графическое наполнение (ил. 2). В этом случае объемная конструкция в большей степени должна помогать раскрывать традиционный художественно-пластический замысел, а не выступать в роли самостоятельного арт-объекта. Данный тип решения компо-

зиции, конечно, встречается крайне редко и выходит за рамки решения задач по дисциплине «Рисунок».



Ил. 1. Плоскостное решение композиции. Работа студента СПГХПА



Ил. 2. Пример расположения архитектурной композиции на простой объемной форме. Работа выполнена студентом СПГХПА

Исторически сложилось так, что рисунок никогда не считался самостоятельным видом искусства. Но современная ситуация и специфика нашего учебного заведения все чаще подталкивает предмет рисунка выходить на самостоятельную реализацию в сферу арт-рынка. Наиболее под-

ходящая тема для этой цели, я считаю, – это тема сувенира. В таком мировом культурном центре, как Санкт-Петербург, сувениры, отражающие достопримечательности города, всегда находят спрос.

Тема сувенирной продукции в учебных заданиях прочно обосновалась на некоторых выпускающих кафедрах СПГХПА им. А.Л. Штиглица [2, с. 9]. Кафедра рисунка, несмотря на свой общеобразовательный характер, может также активно включиться в разработку различных проектов сувенирного плана, поскольку она является носителем основополагающих, базовых знаний и навыков и ее влияние на весь учебный процесс очень велико. Именно задание по выполнению архитектурной фантазии – одно из немногих, которое может быть применено в таких практических целях. Особенно широкую перспективу реализации, на мой взгляд, будут иметь плоскостно-декоративные исполнения композиций. Это и самостоятельная графика, и непосредственный (или частичный) переход в работу над композицией на выпускающих кафедрах. Например, декоративность и орнаментальность исполнения характерна для кафедры текстиля и кафедры моделирования одежды, где такая графика найдет свое воплощение в технологиях художественной печати на текстиле (палантины, салфетки, футболки и т.п.). Плоскостные и плоскостно-декоративные решения можно использовать в композициях на кафедре графического дизайна в виде тиражной сувенирной продукции (открытки, календари и т.д.). На кафедре интерьера и оборудования результат задания по рисунку может быть переработан и включен в проекты оформления стен интерьеров (панно, росписи).

И несколько слов о выборе темы: почему именно СПГХПА им. А.Л. Штиглица? Наше учебное заведение имеет большое культурно-историческое значение для Санкт-Петербурга. На сегодняшний день архитектура академии много фигурирует в медийном пространстве, но лишь в качестве безымянных интерьеров и экстерьеров в рекламных роликах, музыкальных клипах и в кино. И, конечно же, кто, как ни наши студенты, впитавшие во время учебы красоту и дух Академии, сможет отразить все это наиболее достойно. Не исключено, что такое массовое привлечение молодых художников к творческому осмыслению и художественному переложению знаменитых и в то же время безымянных интерьеров и экстерьеров Академии им. А.Л. Штиглица приведет к их большей известности и популярности.

### Литература

1. *Ли, Н. Г.* Основы учебного академического рисунка: учебник / Н. Г. Ли. – М.: Эксмо, 2008. – С. 3.
2. *Фатеева, А. М.* Тема сувенира в учебных заданиях выпускающих кафедр / А. М. Фатеева // Образ, знак и символ петербургского сувенира. – СПб.: СПГХПА, 2016. – С. 9.

УДК 7.041.3:378.147

**А. Н. Володченко**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

Художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

### **Синтез науки и искусства в современных реалиях**

*Рисунок обнаженной фигуры, вписанный в абстрактную форму, является базовым и ключевым инструментом в создании объектов дизайна, монументального и станкового искусства: способствует развитию художественно-творческого мышления, является основным средством выражения замысла проекта, помогая донести мысль и идею автора в виде графического изображения, и играет огромную роль в воплощении первоначального этапа дизайн проекта. Рисунок представляет из себя синтез анатомии, архитектуры и геометрии. А красоту ей придает совершенство и изящество решения, предложенное талантом Леонардо в задаче «Витрувия» о квадрате и круге, предопределив на многие времена союз науки и искусства.*

Ключевые слова: монументальное и станковое искусство, наука и искусство.

**Alexsandr N. Volodchenko**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Stieglitz

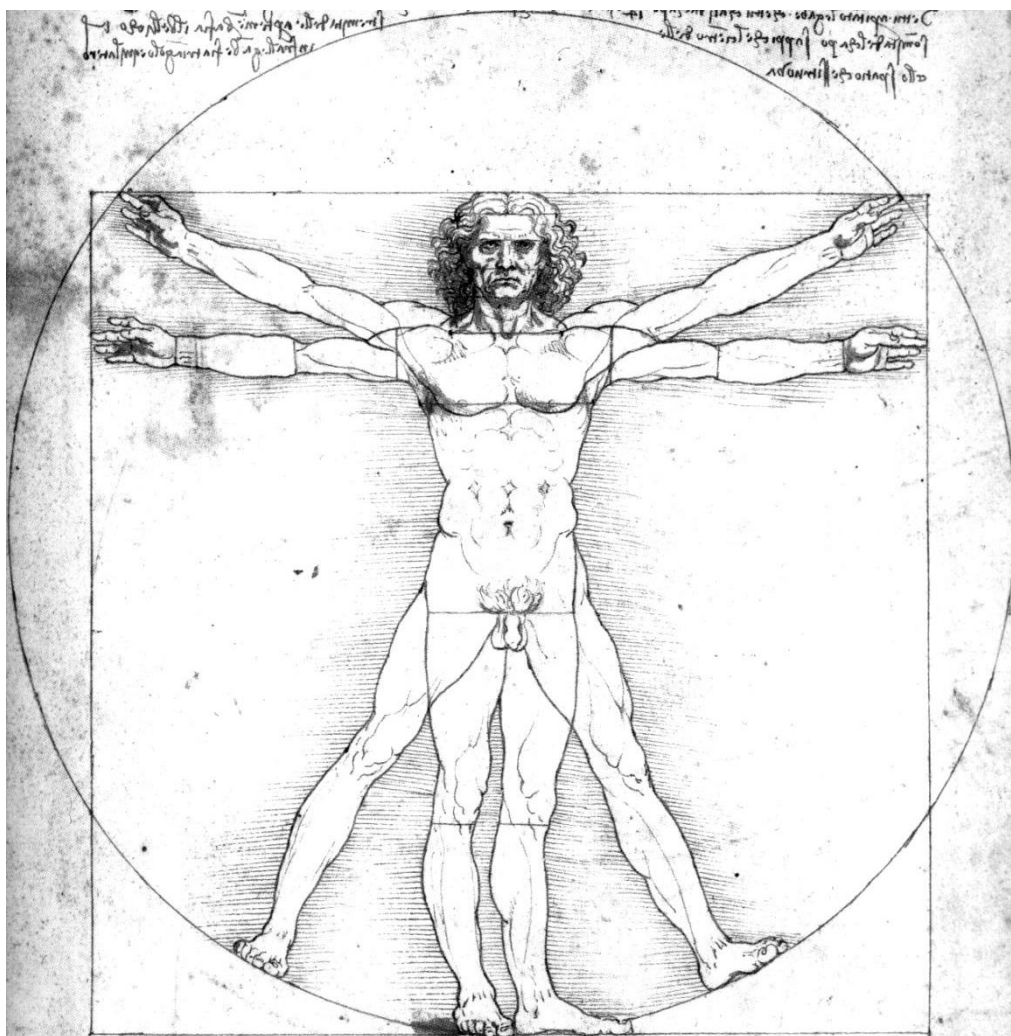
### **The synthesis of science and art in modern realities**

*A nude figure inscribed in an abstract form is the basic and key tool in creating objects of design, monumental and easel art: it contributes to the development of artistic and creative thinking, is the main means of expressing the design intent, helping to convey the author's thought and idea in the form of a graphic image and plays a huge role in the implementation of the initial stage of the design project. The drawing is a synthesis, anatomy, architecture and geometry. And the beauty is given to it by the perfection and grace of the solution proposed by Leonardo's talent in the task, «Vitruvius», about, the square, and the circle, predetermining for many times the union of science and art.*

Keywords: monumental and easel art, science and art.

Более 500 лет назад Леонардо да Винчи нарисовал схему, называемую «Витрувианский человек (ил. 1). Глубокий смысл рисунка имеет отношение не только к пропорциям человека, но и к геометрии, и математике, и решению архитектурных задач, где все пропорции зданий и человека взаимоотношены к друг другу и подчинены общим закономерностям.





Ил. 1. Леонардо да Винчи. «Витрувианский человек»

Леонардо да Винчи, один из ярчайших представителей итальянского Возрождения, родился 15 апреля 1452 г. в городе Винчи близ Флоренции, а 1469 г. вместе с отцом переселился во Флоренцию и, как все художники того времени, часто переезжал с места на место, успел поработать во Флоренции, и Милане, и в Венеции. Работал и учился в «боттеге» Верроккио, а с 1480 г. упоминается как имеющий собственную мастерскую.

Интересовался практически всеми областями деятельности человека: художник, музыкант, ботаник, анатом, инженер и архитектор ... Его кисти принадлежат ряд величайших шедевров мира и одно из самых известных произведений – «Монна-Лиза», или «Джоконда». Занимался также изобретением военных машин и механизмов (отдельную папку составляют изображения зданий, мостов, механизмов), препарированием человеческого тела и растений, нарисовал целые альбомы, и его рисунки являются выразительным и совершенным собранием работ, где выплеснулась вся жажда знаний, где с поразительной способностью изображены части человеческого

тела: череп, кисти, стопы, сухожилия, сердце, легкие, мышцы, нервная и кровеносная система и т.д.

Движимый жаждой знаний, препарировал и зарисовывал с натуры, и создал одну из подробных и выразительных работ, где наука и искусство едины в своих задачах: в том, чтобы выявлять совершенные геометрические пропорции, которым подчиняется природа и вершина ее творения – человек.

Леонардо да Винчи утверждал: «Человек – это модель мира». Огромнейшее впечатление на Леонардо, как и на его современников, произвели вновь открытые классические труды Римского писателя Витрувия и единственно дошедший до нас труд по античной архитектуре, в котором была сформулирована задача, и Леонардо да Винчи принял ее как вызов...

Эту задачу до Леонардо да Винчи не раз пытались решить. В 1480 г., после публикации «Витрувия» в виде книги, Леонардо да Винчи сделал рисунок человека, вписанного в геометрические фигуры. Разработанная схема Леонардо да Винчи «Витрувианский человек» нарисована коричневыми чернилами, сепией и содержит выполненный серебряным штифтом текст на листе бумаги, который хранится в Венеции в Академии искусств.

Суть задачи Витрувия состояла в том, чтобы лежащего на спине человека с распростертыми руками вписать в окружность так, чтобы пальцы рук и ног лежали на ней, а также вписать эту фигуру в квадрат. В совершенном и выразительном рисунке Леонардо да Винчи найдено решение задачи.

В тексте к рисунку указаны пропорции частей человеческой фигуры: отношение от кончиков пальцев до их основания равно длине ладони, от кончика пальцев до локтя равно шести пальцам, четыре локтя равны высоте человека, расстояние от локтя до подмышки равно одной восьмой человеческого роста, расстояние от подбородка до носа равно одной третьей лица – это совершенные соотношения целых чисел: один к двум, трем, четырем и т.д.

На рисунке «Витрувианского человека» отмечены все указанные в тексте пропорции фигуры. Соотношения в пояснении Леонардо да Винчи взяты из труда «Витрувий». Схема демонстрирует две идеи: строение человеческого тела подчинено геометрическим и математическим закономерностям и, если архитектурные сооружения создавать и руководствоваться теми же пропорциями, они будут совершенны. Тем самым продемонстрирована взаимосвязь совершенных форм природы; квадрат и круг – это ключ, к пониманию идей Витрувия.

Современники Леонардо тоже пытались решить эту задачу, полагая, что центр обеих геометрических фигур должен совпадать, и они получали фигуры с искаженными пропорциями. Получалось, искажались пропорции человека или геометрические фигуры.

Леонардо да Винчи предложил математическое решение: «тот, кто не знает высшей определенности математики, тот погрязнет в смущении», – говорил Леонардо. И он решает загадку Витрувия, которая многим не казалась загадкой, и поэтому они изображали круг и квадрат с одним центром.

А Леонардо предположил, что центры их не совпадают, и предложил новаторское решение, где геометрические фигуры сдвинуты, а центр находится в пупке человека. Таким образом, центр квадрата сдвинут вниз относительно центра окружности, и симметрия несколько нарушена, кроме того, квадрат не совсем точно вписан в окружность, так как его углы выходят за нее. Разделение центров окружности и квадрата было гениальным ходом, примирившим правдивость в изображении человеческой фигуры с требованиями геометрии.

Этот рисунок не только является решением задачи, но и позволяет по-новому взглянуть на человеческое тело, где все симметрично и просто, но здесь и кроется гармония и красота. Человек представлен на рисунке как идеальная модель для архитектурных пропорций, в ней показана глубочайшая мысль, тело человека – венец творения создателя, самое совершенное проявление природы.

«Для красоты здание, – писал Витрувий, – должно обладать совершенной симметрией и пропорциями, подобно тем, которые встречаются в природе, а самым совершенным в природе является человек. Идеальное здание должно иметь те же пропорции, что и человек».

До нас дошли многие рисунки и проекты храмов, созданные в то же время, что и «Витрувианский человек». Леонардо да Винчи считал, что храм должен быть самым совершенным зданием, которое должно служить Богу. Форма основания – квадрат, форма свода – круг.

Леонардо да Винчи, сделав это открытие, устанавливает союз искусства и науки. И триста лет после его смерти это открытие оставалось неизвестным. Леонардо часто утверждал, что искусство – это наука, он видит не то что, идеально соответствует функциям искусства, без излишеств и недостатков, как совершенное и прекрасное – «ФОРМА, ФУНКЦИЯ И КРАСОТА» здесь сосуществуют и друг друга дополняют.

Совершенство целого и деталей, математическая и механическая красота – вот к чему в своем творчестве должен стремиться человек.

Поэтому при проектировании Храма, вписанного в круг, мысленно возникает образ «витрувианского человека», воспроизведение природы на основе главных законов, которые важны для христианства. Под геометрическим смыслом возникает другой – архитектурный, ключевые законы; форма, функция и красота, воплощенные Леонардо в «Витрувианском человеке», что соответствует взгляду Витрувия на совершенные формы архитектуры. Эти идеи воплощены в архитектуре современника Леонардо да Винчи, Анреа Полайло, одним из известных произведений которого является церковь «СПАСИТЕЛЯ» в Венеции.

В церкви воплощены все идеи, которые обсуждает Витрувий, – это отношения целых чисел: они приятны глазу человека. Например, вход: отношение высоты к ширине равно один к двум, треугольник над входом, фронтон – соотношение один к трем, для Витрувия это те же пропорции, которые мы видим в строении человека, как раз то, что отображено в схеме «Витрувианский человек».

Леонардо применял это новый язык гармонических соотношений не только в анатомии и архитектуре. Пропорции обнаружены не только в числах и измерениях, но и в звуках, пейзажах, в отрезках времени и частях пространства. Схема Леонардо да Винчи является центральной для его философии, человек, помещенный во вселенский контекст, для движения от микро до макро. Но решение задачи для Леонардо, как говорилось выше, не только геометрическое, оно связано с анатомией человека, с идеей, что человеческое тело является наиболее совершенным созданием творца, «венец творения».

В основе строения человека Леонардо увидел пропорции геометрических закономерностей, но ведь оно должно еще и функционировать. И Леонардо да Винчи первым предложил трактовку не только геометрию формы, но и механику функционирования. Это движение внутренних процессов, рождаемых в мозгу через систему рычагов, движимых мускулатурой, каждая часть тела работает по принципам геометрии. Его оригинальное видение, где он пытается понять человеческое тело как единое целое, является отражением системы мироздания и далеко опережает своих современников.

Остается вопрос, что первично: человек или геометрия. Был ли вписан в геометрические фигуры человек, или геометрические фигуры построены вокруг человека?

С философской точки зрения, амбициозный подход – философская анатомия, а не медицинская. И глубинный смысл схемы «Витрувианский человек» к Витрувию отношения не имеет, а был привнесен самим Леонардо: это движение, заложенное явно двойственной позой человека, Леонардо да Винчи анализировал фазы движения человека, то, что присуще современным аниматорам. Возникает идея о месте человека в мире, космосе. Метафора идеала – человеческое тело уподобляется вселенной.

Идеи поместить человека в контекст вселенной более пятисот лет представляется значительной. Хотя схема и не является научной, идея повлекла последствия для человечества, ее сила в мысли, которую она выражает, что математические законы действуют и в природе, и в делах рук человеческих.

Схема представляет из себя синтез анатомии, архитектуры и геометрии, но красоту ей придает совершенство и изящество решения, предложенного талантом Леонардо, задачи Витрувия о квадрате и круге.

Таким образом, рисунок был и является базовым и ключевым инструментом в создании объектов дизайна, монументального и станкового искусства: способствует развитию художественно-творческого мышления, является основным средством выражения замысла проекта, помогая донести мысль и идею автора в виде графического изображения и играет огромную роль в воплощении первоначального этапа дизайн-проекта.

Рисунок служит базовой, технической подготовкой специалиста художественной профессии к творческому созиданию. В последние годы при рассмотрении роли рисунка в профессиональной архитектурно-проектной и дизайнерской деятельности отмечается, что рисунок для архитектора и

дизайнера является основным средством выражения замысла, первоначальным этапом в создании архитектурного сооружения или вещи. Рисунок всегда являлся главной базовой составляющей профессиональной культуры дизайнера и архитектора, а процесс рисования – путем раскрытия и реализации замысла. Для гармоничного развития графической подготовки личности дизайнера необходимо уделять особое внимание обучению рисунку и художественной графике. В данном случае под профессиональной подготовкой понимается способность обучающегося оперировать понятиями и пространственными образами.

Любая дизайнерская деятельность включает в себя несколько стадий, каждая из которых несет определенные задачи: задание на проектирование, предпроектные исследования, фор-эскиз и дизайн-концепция, эскизное проектирование, художественно-конструкторский проект, рабочий проект.

В данное время в создании проекта играют большую роль компьютерные технологии, но особое, наиболее важное место занимает рисунок, рисунок от руки присутствует при решении фор-эскиза и дизайн-концепции, а также в эскизном проектировании, где делается большое количество рисунков и набросков, позволяющих представить объект во всех ракурсах. Художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица является школой, где образование строится на умении пользоваться перспективой, анатомией – это две базовые научные составляющие в академическом рисунке школы. «Рисунок» – это базовая, а также одна из самых трудных и трудоемких дисциплин в программе обучения, требующая последовательного и усердного участия учащегося во всех заданиях. Работа над программными заданиями, где усложнение заданий происходит постепенно, продуманно, сменяя одно другим, ведется по отработанной и утвержденной кафедрой рисунка программе, проверена многими поколениями. Вопросами рисунка надо заниматься профессионально, взвешенно и постоянно, а методические советы должны выполнять координирующую и компромиссную роль в поисках оптимального и необходимого, в условиях изменений и требований времени, владения академическим рисунком.

Рассмотрим подробнее цели и задачи академического рисунка, его роль в системе изобразительных искусств. Существует много видов рисунка, выполняющих самую различную роль в искусстве: станковый рисунок, рисунок иллюстративный; рисунок-картоны; рисунки–проекты архитектурных сооружений; рисунки для дизайнерских проектов и т.д. После освоения учебного академического рисунка мы можем рассматривать два вида рисунка, которые существенно отличаются друг от друга в своих основных целях. Это рисунок, имеющий самостоятельное художественное значение, станковый рисунок, а также рисунок, имеющий подсобное, промежуточное значение в процессе создания живописных, архитектурных, дизайнерских произведениях: эскизы к картине, эскизы различных архитектурных, дизайнерских проектов или эскизы для прикладного искусства. Если в первом

случае композиция организует пластику самого рисунка, то во втором – рисунком komponуются изобразительные элементы для живописного произведения либо для дизайнерского или архитектурного проекта и т.д. В зависимости от цели рисунка и его назначения используются разные средства и технические приемы выражения, отвечающие сути дела и темпераменту автора для большей выразительности. Уже в учебных работах начинают проявляться композиционные и сюжетно-стилистические признаки, выходящие за рамки академического рисунка.

«Витрувианский человек» является ярчайшей иллюстрацией и доказательством необходимости изучения и освоения навыков владения академическим рисунком.

### Литература

1. *Вазари, Д.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Д. Вазари. – СПб.: Азбука - Атткус, 2018. – 365 с.
2. *Айзексон, У.* Леонардо да Винчи / У. Айзексон. – СПб.: АСТ, 2018. – 556 с.: ил.

УДК 743:378.147

**О. В. Плужник**

Санкт-Петербург, Россия

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

**Точка, линия и плоскость – семантические обозначения  
костной основы в изображениях человека**

*В статье дается анализ и названия опорных точек, линий и плоскостей, видимых на трёх видах: в профиль, фас и анфас. Объясняется важность построения опорных точек средней вертикальной линии, точек для осевых и габаритных линий как способа самопроверки закономерностей и правил организации рисунка и этапов его ведения.*

Ключевые слова: точка, линия, плоскость, рисунок, семантика, композиция.

**Oleg V. Pluzhnik**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits

**Point, line and plane – semantic designations  
a bone basis in images of the person**

*In article the analysis and names of reference points, lines and planes, visible on three kinds is given: in a profile, face and a fullface. Importance of construction of reference points of an average vertical line, points for axial and dimensional lines as way of self-examination of laws and rules of the organization of drawing and stages of its conducting speaks.*

Keywords: point, line, plane, drawing, semantics, composition.

Точки одного тона, нанесенные далеко друг о друга, в совокупности кажутся более светлым пятном, в отличие от пятна из таких же точек, но нанесенных более близко друг к другу. Этот принцип нанесения точек закладывается в основу рисования градиентных пятен. По группированию можно выделить плотные, средние и редкие точечные пятна как бесформенные кляксообразные, так и изображающие что-либо. Эти типы точек и всевозможные их комбинации использовались в построении простых, плоских геометрических тел и орнаментов. Случайное расположение точек, например брызги, олицетворяют хаос и беспорядок. А знаки зодиака в звездном небе заставляют наше воображение по светящимся точкам достраивать образы. Из точек можно создать прерывистый контур изображаемого объекта, плоскостное пятно и трехмерную форму. Например, через две точки можно провести прямую, а через три – плоскость, круг строится по восьми точкам.

Точка – одно из средств изобразительного искусства. Характер точки зависит и от того, каким инструментом, материалом и на какую основу она нанесена. Для рисунка так же важно структурирование точек, как и линий, и других выразительных средств, и имеет принципиальное значение. Оно вносит упорядоченность и позволяет избегать ненужных иллюзий и заблуждений. От мелких и светлых точек на дальнем плане к более крупным и темным точкам переднего плана. Обычно достаточно трех или четырех градаций для точек невидимого контура. Точки видимого внешнего и внутреннего контура рисуемого объекта обычно самые темные и большие. Для них достаточно также трех-четырёх градаций. Но если рисующий делает их больше, то создается более плавный переход от дальнего плана к первому. Очертания объекта или его контур меняется при его движении, при изменении линии горизонта, точки зрения и ракурса восприятия. И умение найти нужное положение – это тоже определенный уровень мастерства рисующего. Придание форме объекта трехмерности (ширина, высота, глубина) на двухмерной поверхности листа бумаги достигается определенными приемами и закономерностями в рисунке, т.е. создается иллюзия объема на плоском листе. Нарушение законов и правил рисования приводит к ошибкам и нарушению объективного восприятия. Обычно сложный объект начинают строить по опорным точкам, которые определяют вершины выпуклостей и вогнутостей на форме рисуемого объекта. Начинать рисунок любого объекта надо с анализа и определения опорных точек минимум на двух видах: профиля и фаса, а лучше трех. При рисовании фигуры человека нужно знать и уметь находить местоположение важных для построения опорных точек, линий и плоскостей. Рисуя голову человека, очень важно построить опорные точки средней вертикальной лицевой линии. Это будет лицевой контур на профиле. Начало у шероховатой линии волос. Далее перечислим нижележащие: лобные и надбровные бугры. Хоть они и расположены не на самом контуре, но задают грань перелома плоскостей, которая и видна на контуре. Ниже следуют: переносица, верхнее основание носа, верхняя площадка носовой кости, передний носовой выступ, точки хрящей кончика носа, носовая ость, крайние точки верхней и нижней губы, подбородочно-губная борозда, передний подбородочный выступ, точка соединения нижней челюсти и шеи, кадык и яремная ямка. На лицевой части головы при построении наиболее значимы следующие бугристости и вогнутости черепа: лобные и надбровные бугры, точки височной линии, точки краев глазничных впадин (в форме треугольных плоскостей), переносица, скуловые бугры, передний носовой выступ, носовая ость, подбородочные выступы (передний и два боковых), углы нижней челюсти. У всех людей имеются эти опорные точки, но их пропорциональные соотношения индивидуальны. Для того чтобы нарисовать правильно, т.е. похоже, нужно изучить, нарисовать и запомнить рельеф вертикальной средней линии головы. Первым делом определяют и строят центрально-осевые и контурные опорные точки, а



уже затем приступают к построению внутренних опорных точек. Например, на мозговой части головы – это затылочный, расположенный примерно на уровне надбровных бугров, а также верхний и два боковых теменных бугра, парные лобные и надбровные бугры и височные линии [1, с. 82–83].

Когда рисуем торс, нужно опираться в построениях на центральную, вертикальную ось. В области шеи вертикальная ось проходит через середину кадыка и яремную ямку. Далее проходит по плоскости грудины, белой линии живота до лобкового сращения (симфиза). С тыльной стороны торса центральная ось, начинаясь от середины выйной линии затылочной кости, проходит по остистым отросткам шейных позвонков. Самый выступающий, седьмой, отмечает окончание шейного отдела и начало грудного. В области лопаток от второго до восьмого ребра остистые отростки грудных позвонков менее рельефны. Их рельефность увеличивается при наклоне вперед, а также у худощавых людей. Далее ось проходит по остистым отросткам четырёх грудных и пяти поясничных. Видимость этих отростков зависит от объема: мышечной массы, поясничного апоневроза и жировых отложений. Наиболее выражена у худых людей и при наклоне вперед. Проходя между валиками поясничного апоневроза и треугольной крестцовой площадке, центральная ось совпадает со складкой между большими ягодичными мышцами.

В верхнем отделе груди основные костные выступы: верхний край рукоятки грудины (яремная ямка), медиальные головки ключиц, медиальная верхняя поверхность третьей части ключицы и акромиальный отросток лопатки, центральная поверхность грудины. Мечевидный отросток и нижняя граница грудной клетки (сочленения хрящей 8-го, 9-го, 10-го) становятся, хорошо заметны: при поднятии рук вверх, при наклонах назад и при подтягивании живота. У худощавых людей также хорошо заметны и рёбра. В области таза отметим передние подвздошные ости, гребни подвздошных костей и лонное сращение (симфиз).

В верхнем тыльном отделе спины в шейном отделе отчетливо виден остистый отросток седьмого позвонка, костные поверхности плечевого пояса (акромион, ость лопатки, позвоночный край лопатки, нижний угол лопатки), задние поверхности ребер (у худощавых людей). Сбоку наибольшая ширина грудной клетки находится на уровне восьмого ребра. В задней поверхности тазового пояса несколько выступов костных ориентиров: задние подвздошные ости и их гребни и крестец.

На верхней конечности наиболее важными костными выступами являются: локтевой отросток локтевой кости (олекранон), ее наружный и внутренний надмыщелки, шиловидные отростки локтевой и лучевой костей.

На кисти к наиболее значимым костным выступам можно отнести: с ладонной стороны – гороховидную кость, бугорок ладьевидной кости, бугорок большой многоугольной кости; выступ запястно-пястного сустава, выступы пястно-фаланговых суставов и выступы межфаланговых суставов при согнутых пальцах.

Нижнюю конечность можно структурировать на бедро, голень и стопу. Рассмотрим костные выступы этих частей ноги. На уровне лонного сращения находятся большие вертелы бедренной кости, а за ними завертальные ямки. На нижней головке бедренной кости отметим латеральный и медиальный надмыщелки, как боковые костные выступы. В этой же области только на передней поверхности располагается наиболее заметный костный выступ надколенник.

На голени главными костными выступами являются: наружный и внутренний надмыщелки, верхняя головка малоберцовой кости с наружной стороны, бугристость, гребень и передняя поверхность большеберцовой кости и медиальная и латеральная лодыжки.

На поверхности стопы отметим главные выступы костной основы: с передней стороны стопы выделим линию предплюстно-плюсневого соединения, делящего стопу пополам, выступы плюсно-фаланговых суставов и выступы межфаланговых суставов при согнутых пальцах. С медиальной стороны отметим выступы таранной, ладьевидной, пяточной, первой клиновидной костей. С латеральной стороны отметим головку плюсневой кости предплюстно-плюсневого соединения.

Чем больше опорных точек, тем сложнее и точнее плоскости рисуемой формы. Удастся добиться большей похожести за счет более точной нюансировки объекта. Итак, для построения каждой части тела человека существуют свои опорные точки. Рисующий определяет их взаимное расположение относительно друг друга. При рисовании нужно стремиться избегать нарушений структуры точек и линий, повторов размерных, тональных, толщинных, ритмических и формообразующих. При одинаковости точек для линий пропадает плановость и объемность. Точки для осевых и габаритных линий – это начальный этап построения и способ самопроверки закономерностей и правил организации рисунка. Точки для линий невидимого контура в сечениях – охватах задают объемность парами сравнений: выше – ниже, правее – левее, ближе – дальше. Формой и размером показывают нюансы кривизны сечения. Точки для линий видимого контура определяют объемы первых трех-пяти планов. Если нет структурности, то нет и порядка, нет правильного понимания. Зрение путается, искажая восприятие, и не возникает трехмерности на двухмерной плоскости листа. Дальние планы по контрастности, объемности, детальности не отличаются от средних и передних планов. Размерное отличие «больше – меньше» не всегда достаточно, так как бывает ничтожное, нюансное. Неверно построенные пропорции, пластика, неудачный ракурс или точка зрения изменяют представление об объекте. Те, кто делает рисунок, но не видит сам объект, не смогут получить объективную информацию о нем. Рисование с натуры постоянно заставляет рисующего сравнивать нарисованное с объектом рисования. Плавность, текучесть и определенная направленность линий выявляет пластичность формы объекта рисования. Но и в этом процессе не

следует точно копировать с натуры. Надо уметь отобрать главное и отбросить второстепенное. Важно правильно расставить акценты при моделировании конструкции, формы, объема, пространства. На нужном месте – нужное количество материала. Еще сложнее в дизайн-sketch. Нужно придумать и нарисовать, то чего нет в натуре. Здесь рисующий подключает память, представление и главное воображение. Но чаще всего использует метод комбинаторного рисования, применяя правила и законы композиции, рисунка, перспективы, цветоведения и т.д.

### Литература

1. *Павлов, Г. М.* Пластическая анатомия / Г. М. Павлов, В. Н. Павлова. – М.: Искусство, 1966. – С. 240.

УДК 7:39:008:93(574.52)

**М. Т. Омарбекова**

Тараз, Казахстан,

Таразский государственный университет им. М. Х. Дулати

**В. Г. Мулюкова,**

Тараз, Казахстан,

Таразский государственный университет им. М. Х. Дулати

### **Роль художественной культуры древнего Тараза в обновленном содержании образовательных программ для специальности «Дизайн»**

*Сложна и интересна история народов и племен, населявших в прошлом территорию Жамбылской области и областного центра города Тараз. О богатом историческом наследии края свидетельствуют наскальные рисунки, стоянки людей каменного века, многочисленные курганы, городища, каменные изваяния и архитектурные сооружения. В статье рассматриваются проблемы сохранения богатого культурного художественного наследия края и возможности его творческой интерпретации в обновленном содержании образовательных программ для специальности «Дизайн» в вузах города Тараза.*

Ключевые слова: национальное культурное наследие Казахстана, духовные традиции, памятники истории и культуры, концепция образовательных программ вузов Казахстана, национальный стиль в дизайне.

**Marzhan T. Omarbekova**

Taraz, Kazakhstan,

M. Kh. Dulaty Taraz state university

**Venera G. Mulyukova,**

Taraz, Kazakhstan,

M. Kh. Dulaty Taraz state university

### **The role of ancient culture of ancient Taraz in the updated content of educational programs for specialty «Design»**

*The history of the peoples and tribes that inhabited the territory of the Zhambyl region and the regional center of the city of Taraz in the past is complex and interesting. The rich historical heritage of the region is evidenced by cave paintings, sites of people of the Stone Age, numerous mounds, ancient settlements, stone statues and architectural structures. The article discusses the problems of preserving the rich cultural and artistic heritage of the region and the possibility of its creative interpretation in the updated content of educational programs for the specialty "Design" in the universities of the city of Taraz.*

Keywords: national cultural heritage of Kazakhstan, spiritual traditions, historical and cultural monuments, the concept of educational programs of universities in Kazakhstan, national style in design.

Одним из приоритетов программы «*Рухани Жанғыру*» (в переводе с казахского языка – «*Духовное возрождение*») является сохранение и реставрация культурно-художественного национального наследия. Наращивание потенциала нации требует дальнейшего развития культуры и идеологии. Как отмечал Первый Президент РК Н.А. Назарбаев, смысл программы «*Рухани Жанғыру*» именно в этом [4].

Вопросам сохранения и изучения национального культурного наследия посвящены исследования таких философов, социологов, психологов и искусствоведов, как Б.А. Ибраев, А.Х. Маргулан, К.М. Байпаков, К. Байбосынов, Т.Н. Сенигова и др.

В рамках данной программы сейчас, например, проводится модернизация музеев. По поручению Первого Президента до 2020 г. будут оцифрованы 11 музеев Казахстана. Уже сейчас действуют сайты и виртуальные музеи, экспонаты которых оцифровываются по мере обновления музейных экспозиций в рамках программы «*Рухани Жанғыру*».

В Послании Первого Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева народу Казахстана от 10 января 2018 г. «*Новые возможности развития в условиях четвертой промышленной революции*» подчеркивается, что «первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода. Без этого модернизация превратится в пустой звук. Это платформа, соединяющая горизонты прошлого, настоящего и будущего народа» [5].

Процветание государства во многом зависит от степени образованности и культурного уровня народа. Ведь образованные люди лучше понимают политику, экономику и другие сферы жизни страны. А значит, могут участвовать в этом, постепенно меняя и общество, и государство к лучшему.

В программе «*Рухани Жанғыру*» особое внимание уделяется такому аспекту, как «*Сакральная география Казахстана*». В соответствии с данной программой ведется также разработка *Карты сакральных мест*. Казахстан является местом сосредоточения богатейшего культурного пласта, от древних городищ до курганов и некрополей. В эту карту входят, например, такие памятники культуры, как ставки ханов, скала Окжетпес, аул Абылай хана, мавзолей-некрополи, древние захоронения и др., нуждающиеся в ремонте и реставрации.

У каждого народа, у каждой цивилизации есть святыне места, которые носят общенациональный характер, которые известны каждому представителю этого народа. Это одно из оснований духовной традиции. Для Казахстана это особенно важно. Казахстан – огромная по территории страна с богатой духовной историей. Иногда размеры территории играли разную роль в истории. Но никогда в народе не прерывалась связь в этом духовном географическом поясе.

Однако при этом за всю историю пока не создалось единое поле, единая цепь этих важных с точки зрения культуры и духовного наследия святыне мест. Вопрос даже не в реставрации памятников, зданий, сооружений. Вопрос в том, чтобы увязать в национальном сознании воедино комплекс памятников вокруг гор Улытау и мавзолеев Кожа Ахмета Яссауи,

древние памятники Тараза и захоронения Бекет-Ата, древние комплексы Восточного Казахстана и сакральные места Семиречья, могильники Берель, Иссык, петроглифы Тамгалы и многие другие места. Все они образуют каркас казахстанской национальной идентичности.

Когда сегодня говорят о воздействии чуждых идеологических влияний, не стоит забывать, что за ними стоят определенные ценности, определенные культурные символы других народов. А им может противостоять только собственная национальная символика.

Культурно-географический пояс святынь Казахстана – это и есть такая символическая защита и источник гордости, несущая память народа через века. Здесь следует напомнить, что уже с 2004 г. в Казахстане реализуется программа «*Мәдени мұра*» (в переводе с казахского языка – «*Культурное наследие*»), направленная на восстановление историко-культурных памятников и объектов на территории Казахстана [3].

Ярким, образным и монументальным отражением летописи истории является архитектура, особенно такая самобытная, как средневековая архитектура Казахстана. Народное прикладное искусство также имеет многовековую историю и отражает мудрость и одаренность народа. Издавна на территории Казахстана существовали центры ремесленного производства, где работали прославленные мастера – *зергеры*, как называли их в народе. Это кузнецы, резчики по дереву и кости, ювелиры, гончары, портные. Мастера пользовались большим уважением народа не только за свой талант и умение, но и за то, что воспитывали учеников – подмастерьев, которым передавали свои знания, опыт, секреты мастерства. Одним из таких центров был и древний город Тараз.

О том, что Тараз – древнейший город на территории Казахстана, свидетельствуют выводы многих исследователей. По утверждению известного историка Л.Н. Гумилева и некоторых других ученых, в строительстве города принимали участие мастера из Парфии, римские легионеры и местные жители. Расположение города на торговом пути, в центре богатой земледельческой долины, рядом с серебряными рудниками в горах Таласского Алатау способствовало его процветанию.

Тараз был центром густонаселенного района. Вокруг него по горным рекам Талас и Асса располагались многочисленные города и поселения – Нижний Барсхан, Хамукент, Джикиль, Адахкент, Дах-Нуджикент и др. Наибольшего расцвета древний Тараз достиг в XI–XII вв. при караханидах. С завоеванием края в 999 г. династией саманидов, Средняя Азия разбивается на ряд уделов, центром одного из которых становится Тараз [2].

Бесперывные междоусобные войны в Средней Азии, препятствовавшие торговле с отдаленными странами, и открытие морского пути из стран Западной Европы в Индию привели к прекращению торговли по древнему Шелковому пути и запустению городов, лежавших на этом пути.

В 90-х годах XIV в. на территории Средней Азии и юга Казахстана возникло большое государство тимуридов, в состав которого, после разгрома Тиму-

ром хана Золотой Орды Токтамышша (1395) вошел и город Тараз. В последний раз Тараз упоминается в 1513 г. в связи с походом к нему казахского хана Касыма.

В итоге некогда знаменитый город средневековья, бывший ранее столицей, превратился в начале в простое поселение, затем сошел со сцены и был забыт, как и его древнее название. К концу XVI в. территория города вошла в состав Казахского ханства. Материалы археологических раскопок, рисунки на стенах мазаров, наскальные изображения говорят о немалой роли казахов-кочевников в возрождении жизни в этом крае, о культурных нитях, связывающих древний средневековый Тараз с позднейшей культурой казахского народа.

При казахских ханах на месте Тараза существовало, по-видимому, лишь небольшое поселение, жители которого занимались ремеслом, земледелием и скотоводством. В 1723 г. Таласская долина, как и большая часть южных областей Казахстана, была завоевана джунгарами, которые и владели ею почти до 1755 г. Время это в казахском народе известно под именем «годы великого бедствия» [3].

В начале XIX столетия верхняя часть долины Таласа вошла в состав Кокандского государства. Для охраны своих границ и караванных путей оно стало возводить небольшие крепости на месте древних городов Тараз, Саукент, Мерке и др.

Благодаря сравнительно выгодному положению вокруг крепости, сооруженной на месте развалин Тараза, стал быстро разрастаться город, вначале получивший название Наманган-Коче, так как его первыми поселенцами были жители из Намангана. Затем, в 1826 г., город получил наименование Аулие-Ата (в переводе с казахского языка – «Святой отец, старец»), в честь мавзолея, построенного над могилой одного из караханидов. 4 июня 1864 г. Аулие-Ата был завоеван русскими войсками под предводительством полковника Черняева и присоединен к царской России. Этими событиями завершается летопись истории древнего и средневекового Тараза.

Тараз, имеющий тысячелетнюю историю, являвшийся крупным центром на трассе Великого Шелкового пути, просто не мог не иметь своих удивительных по красоте и мастерству памятников культуры. Особенно это касается эпохи средневековья. Налаживание транзитных путей через его территорию, частое соприкосновение с культурами иноземных народов (Византия, Персия, Индия, Аравия), а если к этому добавить еще и то, что самобытное общество имело к тому времени свое богатое как духовное, так и культурное наследие, то становится ясным весь тот размах и грандиозность произведений культуры и искусства, которые должны были установиться на таразской земле в период с VI по XV вв. [1].

Сложна и интересна история народов и племен, населявших в прошлые века нынешнюю территорию Жамбылской области, центром которой является город Тараз. О богатом историческом прошлом края свидетельствуют наскальные рисунки, стоянки людей каменного века, многочисленные курганы, городища, каменные изваяния, архитектурные сооружения [8].

В настоящее время по Жамбылской области насчитывается 1 100 памятников истории, культуры и архитектуры. Их них 28 являются памятниками исключительной важности, т.е. памятниками республиканского значения. Это, например, мавзолей Айша-Биби (XI в.), мавзолеи Карахана и Даутбека (XI в.), мавзолей Бабаджи-Хатун (X-XI вв.). В список ЮНЕСКО включены 5 объектов Жамбылской области – это средневековые городища Актобе, Кулан, Орнек, Костобе, а также дворцовый комплекс Акыртас (VIII–IX вв.).

В 1998 г. по постановлению правительства Казахстана был организован заповедник-музей «Памятники древнего Тараза». Основными его задачами являются хранение, реставрация, учет и использование памятников, находящихся в списке государственного охранного реестра.

Наш город – наследник великих культур и цивилизаций, и каждый его уголок хранит неповторимую печать прошлого – величие Западно-Тюркского каганата, монументальность государства Караханидов, отблеск крупного торгового центра на Великом Шелковом пути...[7].

Одна из важных задач, стоящих сегодня перед казахстанцами, – познать себя, найти свое место в потоке мировой истории, ощутить сопричастность к евразийской цивилизации.

Первый Президент страны Н.А. Назарбаев говорил также о необходимости воспитания в молодом поколении истинного чувства Родины, казахстанского патриотизма. Трудно переоценить в этом отношении роль художественно-культурного наследия прошлого.

Информационная платформа по художественной культуре древнего Тараза и его историко-архитектурных памятниках и была положена в основу концепции образовательных программ и траектории обучения студентов специальности 5В042100 – «Дизайн» на кафедрах «Технология и конструирование изделий легкой промышленности и дизайн» Таразского государственного университета им. М.Х. Дулати и «Художественная графика и дизайн» Таразского государственного педагогического университета.

Суть концепции – проблемы сохранения богатого культурного художественного наследия края и возможности его творческой интерпретации в обновленном содержании образовательных программ для специальности «Дизайн».

В разрезе концепции кафедры в образовательную программу были включены, например, следующие элективные дисциплины:

- 1) Национальные элементы в промышленном дизайне;
- 2) Художественная обработка традиционных материалов;
- 3) Творческие работы в национальном стиле;
- 4) Художественная отделка.

Наряду с непосредственными задачами по подготовке специалистов, кафедры университетов ставят задачу сохранения и развития народного художественного творчества и народного костюма.

Приоритетными направлениями педагогической и воспитательной деятельности кафедры являются:



- исследование, сохранение и эффективное использование историко-культурного наследия региона;
- сохранение и развитие народного художественного творчества;
- поддержка творческой молодежи.

Преподавательский состав кафедр совместно со студентами на постоянной основе проводит выставки творческих работ в областном выставочном зале г. Тараз. Выставки проводятся в целях пропаганды среди широких слоев населения народного художественного творчества, национального костюма, а также выявления и поддержки молодых талантов. Также в конце каждого учебного года проводятся «Дни открытых дверей» кафедры и мастер-классы для выпускников школ города и области, где старшеклассники могут получить практические навыки по освоению таких традиционных национальных декоративно-прикладных техник, как войлоковаляние, работа с шерстью и фетром, вышивка, изготовление казахских циновок «шымши», аксессуаров, игрушек и сувениров в национальном стиле и т.д.

Специфику и особенности казахского национального костюма, технологию его моделирования, пошива и декорирования студенты-дизайнеры постигают, помимо учебных аудиторных занятий, также в период производственной практики на 3–4 курсах на производственных базах таких предприятий = партнеров кафедры, как Дом моды «Асыл-дизайн» (в переводе с казахского языка *асыл* – «сокровище, драгоценный»), колледж модельного искусства и бизнеса «Аспара» (в переводе с казахского языка *аспара* – «окрыленность»), Дом моды «Мадам L», Дом моды «Дана-Дель», пошивочно-костюмерный цех областного драматического театра г. Тараза.

В городе Таразе и Жамбылской области в последние годы ведется большая работа по формированию и развитию туристического кластера. Так, например, 27 ноября 2019 г. информационный центр «Тараз-туризм» от Управления по туризму Акимата Жамбылской области в рамках юбилейного празднования 80-летия Жамбылской области и открытия этнокультурного комплекса «Шахристан» организовал однодневный экскурсионный тур для студентов вузов г. Тараза. Активное участие в данном мероприятии приняли студенты 2–3 курсов кафедры «Художественная графика и дизайн». Цель данного тура – знакомство с историко-археологическими, культурными и туристическими объектами, расположенными на территории Тараза и Жамбылской области.

Эта же цель лежит в основе образовательных программ «Музейная практика» для студентов 3 курса, «Учебно-ознакомительная практика» и «Пленэрная практика» для студентов 1–2 курсов. Студенты выполняют зарисовки, этюды и макеты архитектурных памятников, пишут эссе и рефераты. В дальнейшем этот материал становится основой их курсовых, дипломных и научно-исследовательских работ, творческих проектов.

Достижения молодого поколения казахстанских дизайнеров состоялись благодаря начавшейся складываться в Казахстане школе профессио-

нального дизайна и образовательной сферы, включающей в себя колледжи, арт-студии, институты и академии дизайна.

Активно развивается эта сфера дизайна и в Таразе. Творчество дизайнеров таразского колледжа модельного искусства и бизнеса «Аспара», Дома моды «Асыл-Дизайн» и др. не только известны в Таразе, но и выходят на международный уровень. В 2013 г. в Таразе впервые стартовал Международный фестиваль моды «Аспара». В рамках фестиваля прошел конкурс молодых дизайнеров, в котором принимали участие и наши студенты.

В 2015 г. Тараз стал вторым после столицы Астаны городом, принявшим гостей в дни празднования 550-летия Казахского ханства. Не только казахстанцы, но и зарубежные гости отметили, как старается наш древний город идти в ногу со временем, в то же время, не теряя своего восточного колорита: меняются в лучшую сторону фасады жилых домов и офисов, преображаются площади и улицы, расцветают оригинальные цветочные клумбы и бордюры, появляются уютные скамейки, фонари и фонтаны в национальном стиле, а по вечерам город светится иллюминацией баннеров, рекламных растяжек и витринами магазинов. И на улицах Тараза все больше модно и со вкусом одетых людей.

И это все, в конечном счете – результат работы дизайнеров. Пусть их пока немного в нашем городе. Но есть надежда, что их будет больше. Ведь дизайнер – это не только профессия. Это возможность дарить людям радость и красоту, уют и удобство. Это возможность изучать отечественную и мировую культуру, стать креативным, творческим человеком, и самое главное – внести свой творческий вклад в дело сохранения культурного и художественного наследия родного края.

#### Литература

1. *Байпаков, К. М.* Великий Шелковый путь и Тараз / К. М. Байпаков, К. Байбосынов. – Алматы: Онер, 2006.
2. *Достанбаев, Т.* Расцвет древнего Тараза / Т. Достанбаев // Знамя труда. – 2010. – 14 июня (№ 29).
3. *Достанбаев, Т.* По Великому Шелковому пути / Т. Достанбаев // Жамбыл-Тараз. – 2010. – 21 июня.
4. *Рухани жангыру: программа.* – Астана: Акорда, 2017.
5. *Послание Первого Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева народу Казахстана от 10 января 2018 г.: новые возможности развития в условиях четвертой промышленной революции.* – Астана: Акорда, 2018.
6. *Рыспаев, К.* Древний Тараз / К. Рыспаев. – Тараз, 2012.
7. *Свод памятников истории и культуры Республики Казахстан. Жамбылская область* / под ред. К. М. Байпакова, Н. Н. Мухамедиева. – Алматы: Кайнар, 2000.
8. *Сенигова, Т. Н.* Средневековый Тараз / Т. Н. Сенигова. – Алматы: Онер, 2012.

УДК 378.147:[687.01:7.03]

**Л. И. Балабушевич**

Орёл, Россия

Орловский государственный университет  
имени И. С. Тургенева

**Н. А. Коханик**

Орёл, Россия

Орловский государственный университет  
имени И. С. Тургенева

**Формирование профессиональных компетенций студентов  
направления подготовки «Живопись» в процессе преподавания  
дисциплины «История костюма и предметов быта»**

*Статья анализирует вопросы развития творческого мышления студентов, изучающих существующие в мировой практике виды формообразования костюма и предметов быта, что отвечает задачам подготовки специалистов в области живописи.*

Ключевые слова: профессиональные компетенции, материальная культура, история костюма, художественный анализ.

**Larisa I. Balabushevich**

Orel, Russia,

Orel state university of I. S. Turgenev

**Natalya A. Kohanik**

Orel, Russia,

Orel state university of I. S. Turgenev

**Formation of professional competences of students of the direction  
of training «Painting» in the course of teaching the discipline  
«History of costume and household items»**

*The article analyzes the issues of development of creative thinking of students studying the existing in the world practice types of shaping costume and household items, which meets the objectives of training specialists in the field of painting.*

Keywords: professional competence, material culture, costume history, artistic analysis.

Дисциплина «История костюма и предметов быта», предусмотренная учебным планом подготовки студентов направления «Живопись», играет важную роль в процессе формирования навыков научно-исследовательской работы, научного анализа культурно-исторических явлений. В процессе изучения дисциплины студенты учатся использовать и систематизировать

теоретические и практические знания гуманитарных наук при решении образовательных задач, готовить и редактировать тексты научного содержания, овладевать основами речевой профессиональной культуры.

В ходе цикла занятий студенты знакомятся с концептуальными основами истории костюма, истории предметов быта, формируют научное мировоззрение на основе знания главных этапов развития предметного творчества, особенностей стилевых художественных направлений, постигают представление о специфике и сущности предметного творчества и его роли в обществе. У студентов складывается система представлений о происхождении предметного творчества, об эволюции и взаимосвязях его с историей искусства и развитием науки и техники на всех этапах развития.

В числе задач дисциплины «История костюма и предметов быта» развитие творческого мышления и воображения студентов, изучающих существующие в мировой практике виды формообразования костюма и предметов быта, что отвечает задачам подготовки специалистов в области живописного творчества.

Помимо этого, студенты развивают навыки самостоятельной творческой и научной-исследовательской деятельности в области теории и истории костюма и предметов материальной культуры, овладевают методами научного исследования через углубленное изучение тем, выбранных ими в качестве доклада на практических занятиях. Выполнение такого рода заданий – неотъемлемая часть образовательного процесса в вузе. Практика работы со студентами-живописцами показывает, что этот вид учебных заданий зачастую становится для них проблематичным. Причинами являются профессиональная специфика прикладного рода занятий, общее снижение культуры научной речи и отсутствие опыта научных исследований.

Учебный стандарт направления подготовки «Живопись» предусматривает формирование общекультурных и профессиональных компетенций, которые непосредственно имеют отношение к рассматриваемой учебной дисциплине.

Одна из общекультурных компетенций указывает на необходимость способности анализировать основные этапы и закономерности исторического развития социально-значимых и культурных процессов общества для формирования гражданской позиции. Эта задача раскрывается в дисциплине «История костюма и предметов быта» знаниями о историко-культурном развитии человечества, об особенностях национальных традиций, знаковых фигурах, определяющих яркие черты материальной культуры. Анализируются артефакты различных времен и народов, повлиявших на ход истории культуры, и движущие силы, определяющие закономерности исторического процесса и политическую организацию общества, а также место человека в историческом процессе.

Занятия в рамках дисциплины направляют на овладение навыками исторического, историко-типологического, сравнительно-типологического анализа для определения места предметов материальной культуры, их

«молчаливого контекста» в культурно-исторической парадигме, помогают постичь навыки бережного отношения к культурному наследию, через проявление уважительного и бережного отношения к историческому наследию и культурным традициям и анализ многообразия культур и цивилизаций. Дисциплина дает информацию о движущих силах культурно-исторического процесса, о чертах географического, демографического, экономического и технического развития различных культур, вкусов и предпочтений социальных групп, классов или общества в целом, оказывающих влияние на материальную культуру.

Несколько профессиональных компетенций из государственного образовательного стандарта также предусматривают объемные представления из области истории костюма и предметов быта, предполагают развитие способности к осмыслению процесса развития материальной культуры и изобразительного искусства в историческом контексте и в связи с общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретных исторических периодов, что, учитывая специфику мышления будущих художников-живописцев, наиболее продуктивно выстроить на основе анализа конкретных черт соотношения материальной культуры и процессов изобразительного искусства.

Способность использовать в своей творческой практике знания основных произведений мировой и отечественной культуры, знания истории костюма, мировой материальной культуры и быта важна для грамотной и полноценной разработки идеи собственных художественных произведений. В проектах, связанных с монументальной росписью или историческими сюжетами, крайне важен контекст, выстраиваемый на особенностях колорита, композиции, пропорций и ритмическом единстве, что и обеспечивают знания предметного ряда и особенностей организации костюма разных исторических эпох. Особенно необходимо отметить черты культуры XX века, насыщенного различными стилями, направлениями, отражающими мировоззрения этой сложной исторической эпохи. Изучение костюма и материальной культуры XX века предусматривается на протяжении целого семестра, завершающего курс.

Кроме вышеуказанного, дисциплина «История костюма и предметов быта» формирует способность к работе с научной и искусствоведческой литературой и методам ее использования, а также навыки использования профессиональных понятий и терминологии на практике. Эти качества тоже предусматриваются профессиональными компетенциями стандарта.

Занятия проводятся как лекционные, так и практические – семинарские. Материал лекции конкретизируется и углубляется в установочных беседах. Лекции и дополнительные объяснения целесообразно сопровождать демонстрацией методических наглядных пособий, лучших студенческих работ из фондов кафедры, компьютерными презентациями.

Часть занятий предусматривает интерактивные формы работы. Это активизирует учебную деятельность, стимулирует творческую направленность учебной аудиторной и самостоятельной работы, приближает учебную работу к профессиональной деятельности. Процесс обучения можно сделать более гибким, вводя нетрадиционные формы обучения в учебную и самостоятельную деятельность студентов.

Обучающиеся овладевают методами научного исследования через углубленное изучение выбранной ими темы для доклада на практических занятиях. Доклад или реферат выбранной темы по истории костюма и предметов быта обычно составляют иллюстрации, которые призваны дополнять и пояснять изучаемую тему. Это могут быть репродукции исследуемых произведений, рисунки, чертежи, схемы, таблицы, фотографии. Их состав определяется студентом совместно с руководителем и в каждом отдельном случае зависит от содержания работы. Число и характер иллюстраций должны быть такими, чтобы они могли наилучшим образом дополнять текст, способствовать наиболее полному раскрытию темы.

Подготовка выбранной темы предполагает анализ одного или нескольких объектов костюма или предметов материальной культуры. Как правило, он начинается с его описания, которое часто сопровождается определенными замечаниями по поводу материала, технологии изготовления, формата, размера, ритмической и композиционной организации, конструкции, взаимодействию с внешней средой и др. Это позволяет сформулировать идею произведения. Все эти понятия отражают специфику данного вида творчества как вида искусства.

В связи с абстрактным (нет аналогий в природе), образным характером изучаемых объектов, главной задачей которых является создание гармоничного предметного окружения человека, основными пунктами анализа должны быть:

- предназначение, функция объекта материальной культуры;
- материалы, особенности их образного осмысления и характер обработки;
- конструкция и заложенные в ней идеи;
- техника изготовления;
- пропорции и масштаб (соотнесенность предмета с размером человека и окружающим пространством);
- ритм пространства и массы (членений конструкции, декора и т.д.);
- особенности силуэтного решения;
- роль цвета и фактуры, света;
- определение стиля или школы;
- взаимодействие с другими видами искусств (скульптурой, живописью, декоративным искусством).

Предметы костюма и материального окружения человека так же, как и произведения других видов искусства, обладают художественно-эстетическими свойствами. Кроме того, они призваны быть удобными и служить украшением быта человека. Особую роль в этих произведениях

играет материал и способы его обработки, различные техники исполнения. Художники этой сферы творчества разных культур и эпох заботились о форме предмета, учитывали его назначение, целесообразность, стремясь в то же время к художественной выразительности.

Таким образом, на основе формирования общекультурных и профессиональных компетенций, студенты-живописцы овладевают приемами понимания сложных социальных проблем в контексте событий мировой истории и современного социума на примерах анализа костюма и предметов быта, учатся определять ценность того или иного исторического или культурного события или явления, применяя соотношения фактов и объектов культуры с исторической эпохой и принадлежностью к культурной традиции. Соотношение и сравнение предметных культур помогает оценивать роль цивилизаций в их взаимодействии; определять миссию отдельной личности и масс в историческом процессе, выстраивать суждения о множественной вариантности исторического процесса.

Данная дисциплина расширяет освоение курса профессиональных знаний и мышления в области изобразительного искусства, служит одной из составляющих изучения дисциплин базовой части «История искусства», а также обязательных дисциплин вариативной части «Основы научно-исследовательской деятельности в профессиональной сфере». Данная дисциплина расширяет возможности для интеграции дисциплин профессионального цикла, активизации творческого потенциала, развития культуры проектного мышления студентов. Для изучения данной дисциплины положительным моментом является наличие у студентов ранее полученных знаний по истории отечественного и зарубежного искусства, согласно учебному плану данной специальности.

## Литература

1. *Аронов, В. Р.* Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В. Р. Аронов. — М.: Советский художник, 1987. — 232 с.
2. *Иллюстрированная энциклопедия моды.* — Прага: Артия, 1988. — 608 с, ил.
3. *Комиссаржевский, Ф. Ф.* История костюма. Уникальные материалы по истории костюма с древнейших времен / Ф. Ф. Комиссаржевский. — М.: Астрель: АСТ: Люкс, 2005. — 336 с: ил.

УДК 7.071.5:378.147

**Е. И. Чалова**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

**Использование интерактивных методов обучения  
и информационных технологий в преподавании  
творческих специальностей**

*В статье рассматриваются интерактивные методы обучения, наиболее продуктивные при преподавании творческих и технических дисциплин, в рамках подготовки творческих специальностей. Описана адаптация популярных интерактивных методов для художественных дисциплин. Также рассматриваются пути применения информационных технологий в педагогическом процессе, учитывая интеллектуально-психологические особенности обучающихся.*

Ключевые слова: интерактивные методы обучения, творческие специальности, информационные технологии, педагогический процесс.

**Ekaterina I. Chalova**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

**Using of interactive teaching methods and information technology  
in the teaching of creative special sciences**

*The article uses interactive teaching methods that are most effective in teaching creative and technical disciplines. The adaptation of popular interactive methods for artistic disciplines is described. Taking into account the intellectual and psychological characteristics of students.*

Keywords: interactive teaching methods, creative special sciences, information technologies, pedagogical process.

Важным вопросом педагогики высшей школы является оптимизация процесса подготовки будущих специалистов, развитие профессиональной квалификации, создание новой системы профессиональной ориентации, подготовка компетентных специалистов.

Для подготовки таких кадров нужна активизация процесса образования, разработка новых форм и методов обучения.

Отличительная черта традиционной системы образования – одноканальная система коммуникации между преподавателем и обучающимися.



Ее суть выражается в трансляции преподавателем информации и в последующем ее воспроизведении обучающимися в устной или письменной форме, в такой ситуации студент занимает позицию воспринимающего.

Такая форма коммуникации использовалась много десятилетий, но по-настоящему актуальна она лишь при недостатке информации по дисциплине или при наличии сложностей в допуске к ней.

Сегодня же, благодаря интернету информация любого рода находится практически в свободном доступе, тем самым существует активная тенденция снижения значимости энциклопедических знаний.

Это, в свою очередь, приводит к трансформации учебного процесса и, в частности, систем коммуникации между преподавателем и обучающимися.

Современное обучение должно проходить в активном режиме, как показывают педагогические и социологические исследования, пассивное участие в процессе обучения не эффективно и не имеет пролонгированного эффекта. Наиболее качественно запоминаются знания, полученные в результате деятельности, основанные на практическом опыте.

Кроме того, необходимо отметить, что при одноканальной коммуникации преподаватель использует материал, который не является оригинальным, оригинальны способы его структуризации, логика и манера изложения.

Конечно, это чрезвычайно ценно и говорит о мастерстве преподавателя, но не дает возможности обучающемуся получить опыт самостоятельного конструирования знания

Многоканальная форма коммуникации, в свою очередь, принципиально отличается тем, что предполагает не просто диалог с обучающимся, что уже важно само по себе, но и привнесение в структуру образовательного процесса их знаний.

При таком подходе студенты становятся равноправными участниками, партнерами образовательного процесса.

Преподавание, открытое в коммуникативном плане, характеризуют следующие утверждения:

1. Обучающиеся лучше овладевают определенными умениями, если им позволяют приблизиться к предмету через их собственный опыт.

2. Обучающиеся лучше учатся, если преподаватель активно поддерживает их способ усвоения знаний. Это удастся тогда, когда между ними и предметом обучения расположено поле, включающее языковые и неязыковые действия.

3. Обучающиеся лучше воспринимают материал, если преподаватель, с одной стороны, структурирует предмет для более легкого усвоения, с другой стороны, принимает и включает в обсуждение мнения обучающихся, которые не совпадают с его собственной точкой зрения.

Многоканальная система коммуникации является необходимым (но не достаточным) условием для конструирования обучающимся своего знания. Каждый участник коммуникации имеет возможность соприкоснуться с зна-

ниями и мнениями, отличными от его собственного, тем самым опираясь на собственные запросы конструировать свою собственную модель знания.

Для реализации данной системы необходимо использовать методы интерактивного обучения – методы, направленные на разнородное взаимодействие всех участников образовательного процесса.

Использование интерактивной модели обучения предусматривают моделирование жизненных ситуаций, использование ролевых игр, совместное решение проблем. Исключается доминирование какого-либо участника учебного процесса или какой-либо идеи. Из объекта воздействия студент становится субъектом взаимодействия, он сам активно участвует в процессе обучения, следуя своим индивидуальным маршрутом.

Интерактивные методы стимулируют в обучающемся развитие креативного мышления, внедрение научных достижений в соответствии с его потребностью, превращения его в субъекта собственной деятельности.

Отличительная особенность интерактивного обучения – это погружение в общение, в ходе которого у обучающихся формируются навыки совместной деятельности, при таком механизме обучение происходит многоканально: преподаватель обучает студента, студенты – преподавателя, студенты – студентов.

Основные форматы интерактивного обучения: разговор, диалог, обсуждение, совместные действия.

Исходя из вышесказанного, нужно отметить, что для успешной реализации интерактивных методов студенты должны быть подготовлены к совместной работе и быть активными с позиции восприятия, коммуникативности и социальности.

**Наиболее продуктивные при подготовке творческих и инженерных специальностей интерактивные методы:**

*1. Метод проблемного изложения*

При таком подходе лекция становится похожей на диалог, преподавание имитирует исследовательский процесс (выдвигаются первоначально несколько ключевых постулатов по теме лекции, изложение выстраивается по принципу самостоятельного анализа и обобщения студентами учебного материала).

Эта методика позволяет заинтересовать студента, вовлечь его в процесс обучения. Противоречия научного познания раскрываются посредством постановки проблемы.

Учебная проблема и проблемная ситуация являются основными структурными компонентами проблемного обучения. Перед началом изучения определенной темы курса ставится перед студентами проблемный вопрос или дается проблемное задание.

Стимулируя разрешение проблемы, преподаватель снимает противоречия между имеющимся ее пониманием и требуемыми от студента знаниями. Эффективность такого метода в том, что отдельные проблемы могут подниматься самими студентами. Главный успех данного метода в том, что преподаватель добивается от аудитории «самостоятельного решения» поставлен-

ной проблемы. Организация проблемного обучения представляется достаточно сложной, требует значительной подготовки лектора. Однако на начальном этапе использования этого метода его можно внедрять в структуру готовых, ранее разработанных лекций, семинаров как дополнение.

## 2. Метод кейсов

Другим эффективным методом можно назвать метод кейс-стади, или метод учебных конкретных ситуаций (УКС).

Центральным понятием метода УКС является понятие ситуация, т.е. набор переменных, когда выбор какого-либо из них решающим образом влияет на конечный результат. Принципиально отрицается наличие единственно правильного решения.

При данном методе обучения студент самостоятельно вынужден принимать решения и обосновать его.

Метод УКС стал применяться еще в начале XX в. в области права и медицины. Ведущая роль в распространении этого приема обучения принадлежит Гарварду.

Именно там были разработаны первые кейсовые ситуации для обучения студентов по бизнес-дисциплинам. Метод кейс-стади, если следовать определению разработчиков метода, – это метод обучения, при котором студенты и преподаватели участвуют в непосредственном обсуждении деловых ситуаций или задач.

Кейсы, подготовленные обычно в письменной форме и составленные исходя из реальных фактов, читаются, изучаются и обсуждаются студентами.

Кейсы составляют основу беседы аудитории под руководством преподавателя, поэтому метод кейс-стади включает одновременно и особый вид учебного материала, и особые способы использования этого материала в учебном процессе.

В целом метод УКС, как уверяют западные преподаватели, позволяет:

- принимать верные решения в условиях неопределенности
- разрабатывать алгоритм принятия решения
- овладеть навыками исследования ситуации
- разрабатывать план действий
- применять полученные теоретические знания на практике
- учитывать точки зрения других специалистов.

Главное, что метод способствует развитию умения анализировать ситуации, оценивать альтернативы, прививает навыки решения практических задач.

Разработана общая технология работы при использовании метода УКС.

1 этап. До начала занятий преподаватель:

- подбирает кейс;
- определяет основные и вспомогательные материалы;
- разрабатывает сценарии.

Обязанности студента – получить кейс и список рекомендуемой литературы, готовиться к занятию.

2 этап. Во время занятий преподаватель:

- организует предварительное обсуждение кейса;
- делит группу на подгруппы;
- руководит обсуждением кейса.

Студент:

- задает вопросы;
- предлагает варианты решений;
- принимает решение;
- составляет письменный отчет о работе.

### 3. Экспертная комиссия

В начале занятия выбираются эксперты (учащиеся, справившиеся с контрольной работой отлично). Они в течение урока фиксируют деятельность учащихся (ряда, варианта). В конце урока эксперты анализируют деятельность своих подопечных, указывают успехи и ошибки, выставляют им оценки.

Правила поведения в группе должны быть зафиксированны и строго соблюдаться:

- в совместной работе нет «актеров» и «зрителей», все – участники;
- каждый член микрогруппы заслуживает того, чтобы его выслушали не перебивая;
- следует говорить так, чтобы тебя понимали; высказываться непосредственно по теме, избегая лишней информации;
- критикуются идеи, а не личности;
- цель совместной деятельности заключается не в «победе» какой-либо одной точки зрения, а в возможности найти лучшее решение, узнав разные мнения по проблеме.

### 4. Синквейн и метод пяти пальцев

Для наилучшего запоминания теоретической информации в рамках освоения творческой специальности, по мнению автора, целесообразно использовать такие интерактивные методы обучения, как «синквейн» и «метод пяти пальцев». Эти методы позволяют аккумулировать приобретенную информацию в нетривиальной форме, удобной для запоминания.

#### *Синквейн*

В конце урока обучающимся предлагается написать синквейн на основе изученного материала. Синквейн – это пятистрочная строфа:

- 1-я строка – 1–2 ключевых слова, определяющих содержание синквейна;
- 2-я строка – 2 прилагательных, характеризующих данное понятие;
- 3-я строка – три глагола действия в рамках заданной темы;
- 4-я строка – короткое предложение, суть темы или отношение к ней;
- 5-я строка – синоним ключевого слова (существительное) или резюме.

#### *Метод пяти пальцев*

Ученику нужно перечислить, загибая по очереди пальцы, следующие моменты:

М (мизинец) – мышление. Какие знания, опыт я сегодня получил?

Б (безымянный) – близость цели. Что я сегодня делал и чего достиг?

С (средний) – состояние духа, настроения. Каким было мое эмоциональное состояние?

У (указательный) – услуга, помощь. Чем я сегодня помог, чем порадовал или чему поспособствовал?

Б (большой) – бодрость, здоровье. Каким было мое физическое состояние?

Реализация задачи подготовки обучающихся к жизнедеятельности в реалиях информационного общества, в котором любая деятельность связана с информационными технологиями, определяет необходимость интеграции современных информационных технологий в модель организации образования.

В качестве основных задач использования информационных технологий в учебном процессе можно выделить:

- коммуникацию (между преподавателями и студентами);
- полную или частичную проверку заданий;
- дистанционное обучение (лекции), руководство проектами, научно – исследовательской деятельностью;
- иллюстрацию лекционного материала;
- моделирование ситуаций и процессов для наилучшего усвоения теоретического блока информации.

При интеграции ИТ студенты будут более заинтересованы в изучении дисциплины, так как данные технологии предоставляют множество возможностей для того, чтобы сделать процесс обучения увлекательнее и доступнее с точки зрения подачи информации по дисциплине.

Безусловно, в современном обучении наиболее широко применяется пакет офисных программ *Microsoft Office*, в который входят следующие программы общего назначения:

1. *Microsoft Word* – текстовый процессор, предоставляющий возможность создания, просмотра и редактирования текстовых документов, с локальным применением простейших форм таблично-матричных алгоритмов.

Используется, как правило и студентами, и преподавателями для подготовки лекций, письменных опросов, рефератов, докладов и пр.

2. *Microsoft Excel* – табличный процессор, предоставляющий возможность выполнения сложных расчетов, использования сводных таблиц и диаграмм для интерактивной работы с данными и т.д.

Может использоваться преподавателями как вспомогательный инструмент подготовки дидактического материала, создания заданий для текущего контроля; студентами, как правило, используется не часто, в основном, при проектных расчетах.

3. *Microsoft Access* – система управления базами данных, предназначенная для создания, ведения и редактирования баз данных, выполнения сложных запросов для сортировки и фильтрации данных, импорта данных из внешних баз и т.д. Используется исключительно чрезвычайно редко в учебном процессе для выполнения специфических задач с базами данных.

4. *Microsoft Power Point* – предоставляет возможность создания презентаций, выбора оформления слайдов, выбора шаблона оформления, цветовой схемы или схемы анимации, демонстрации готовых презентаций и т.д.

Одним из главных преимуществ использования презентаций в ходе учебного занятия является комплексное восприятие материала, способствующее наилучшему его запоминанию.

Чаще всего программа используется в учебном процессе подготовки кадров инженерной и творческой специализации, т.к. помогает представить наглядный материал с минимальными материальными и временными затратами.

Кроме очевидного применения – иллюстрации лекции или доклада, *Power Point* можно использовать для реализации форм текущего контроля – проведения тестов, или для организации интерактивных занятий – викторин.

Это особенно актуально для обучающихся творческих и инженерных специальностей, так как помогает развивать их насмотренность и пространственное мышление путем включения большего количества иллюстративного материала в задания с наименьшими материальными потерями.

Отметим, что презентации возможно создавать не только при помощи *Power Point*, но и *Portable Document Format (PDF)* – такой формат отличается меньшим количеством возможностей презентации: нет готовых шаблонов, видеоэффектов и пр. При этом неоспоримым достоинством файлов формата PDF является стабильность воспроизведения на практически любом устройстве.

Еще одним удобным и многофункциональным продуктом является *Prezi.com* – это сервис, позволяющий создавать нелинейные презентации, открывает огромные возможности для творческих специальностей в представлении своих проектов.

С помощью этой программы становится возможным создавать презентации с импортированными медиафайлами, увеличивать фрагменты презентации, разрабатывать сюжетную линию, работать с презентацией с любого устройства. Нужно обратить внимание, что программа является платной.

При освещении вопросов информационных технологий невозможно не упомянуть продукты *Google*, все они удобны и функциональны, имеют достаточно простой интерфейс, но в рамках применения в учебном процессе хотелось бы отметить некоторые из них:

1. *Google-диск* – облачное хранилище которое позволяет делиться информацией (заданиями, учебниками, дидактическим материалом) исключая материальный носитель.

2. *Google forms* – простая и понятная система, позволяющая оптимизировать процесс текущего контроля, большим преимуществом для использования в подготовке кадров инженерной и творческой направленности является возможность добавления в тест разнородных файлов – картинок, видео и пр.

Наличие визуальной информации очень важно для развития креативного и пространственного мышления студентов творческих специальностей.

Автор считает необходимым отметить, что не последнюю роль в образовательном процессе играет и собственная информационная система учебного заведения.

Любой современный вуз страны имеет сайт, на котором размещает актуальную информацию об условиях поступления, направлениях подготовки и прочее, большинство этих сайтов оборудованы системой личных кабинетов для преподавателей и студентов.

В рамках этой системы преподаватели имеют возможность формировать в электронном виде свое портфолио, коммуницировать между собой, ставить и выполнять учебные задачи. Также данная система позволяет преподавателю держать в поле зрения успеваемость и достижения не отдельных студентов, а видеть общую динамику по группам и даже потокам.

Использование интерактивных форм в процессе обучения, как показывает практика, снимает нервную нагрузку обучающихся, дает возможность менять формы их деятельности, переключать внимание на узловые вопросы темы занятий.

Несмотря на все положительные результаты использования интерактивных методов, на практике существуют определенные трудности для повсеместного внедрения их в образовательный процесс высшей школы:

1. Отсутствие четкой структурированной теоретической концепции (в частности, нет общепринятой классификации методов).
2. Активное обучение требует много времени для подготовки занятия.
3. Представляется невозможным использование активных методов обучения в многочисленной аудитории.
4. Сопротивление учащихся новым подходам и методам. Причем, чем больше опыт учебной деятельности обучающихся, тем большее сопротивление можно встретить в учебной аудитории.

Большинство методов активного обучения не требуют большого материального обеспечения, они хорошо дополняются скромным набором информационных технологий.

В контексте интерактивного обучения знания приобретают иные формы. С одной стороны, они представляют собой определенную информацию об окружающем мире. Особенностью этой информации является то, что учащийся получает ее не в виде уже готовой системы от педагога, а в процессе собственной активности.

Таким образом, цель активного обучения – это создание педагогом условий, в которых учащийся сам будет открывать, приобретать и конструировать знания. Это является принципиальным отличием целей активного обучения от целей традиционной системы образования.

# **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

УДК 75.052:725.945:745/749(470.23-25)

**И. И. Баранова**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

## **Применение традиционной и современной мозаичной техники и материалов в современном монументальном искусстве на примере мозаичного оформления памятной стелы на территории сквера-музея имени Л. М. Мациевича в городе Санкт-Петербурге**

*Мозаичное оформление памятной стелы на территории сквера-музея имени Л.М. Мациевича выполнено по классической технологии прямого набора на временный грунт с использованием современных материалов. Цель данной статьи – от лица автора и исполнителя мозаичного комплекса рассказать об особенностях применения традиционной техники в современных условиях.*

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

**Irina I. Baranova**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

## **The use of traditional and modern mosaic techniques and materials in modern monumental art on the example of mosaic decoration of the memorial stele in the square-Museum named after L. M. Matsievich, in Saint-Petersburg**

*Mosaic decoration of the memorial stele on the territory of the Park-Museum named after L.M. Matsievich is made according to the classical technology of direct recruitment to the temporary ground with the use of modern materials. The purpose of this article – on behalf of the author and performer of mosaic complex to tell about features of application of traditional techniques in modern conditions.*

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



Во дворе дома № 6 по Богатырскому проспекту расположен сквер-музей имени Л.М. Мациевича. В начале века на этом месте происходило зарождение отечественного воздухоплавания, здесь находился первый в России аэродром – Комендантский. Здесь совершали испытательные и показательные полеты первые российские пилоты. Здесь начинали свой путь выдающиеся конструкторы и основоположники авиационной техники, такие как Котельников, Гаккель, Ильюшин, Сикорский. С 1924 г. с этого аэродрома начал поднимать в воздух самолеты легендарный советский летчик В. Чкалов.

Но место славы русского воздухоплавания отмечено также и трагическими событиями – именно здесь произошла первая авиационная катастрофа в Российской империи, памятным знаком отмечено место гибели русского летчика, Л. Мациевича, «Фарман» которого развалился в воздухе 24 сентября (7 октября) 1910 г. во время показательных выступлений на Всероссийском Празднике воздухоплавания.

Похоронен Мациевич на Никольском кладбище Александро-Невской Лавры, а на месте его гибели через 2 года был установлен памятный знак (архитектор И.А. Фомин).

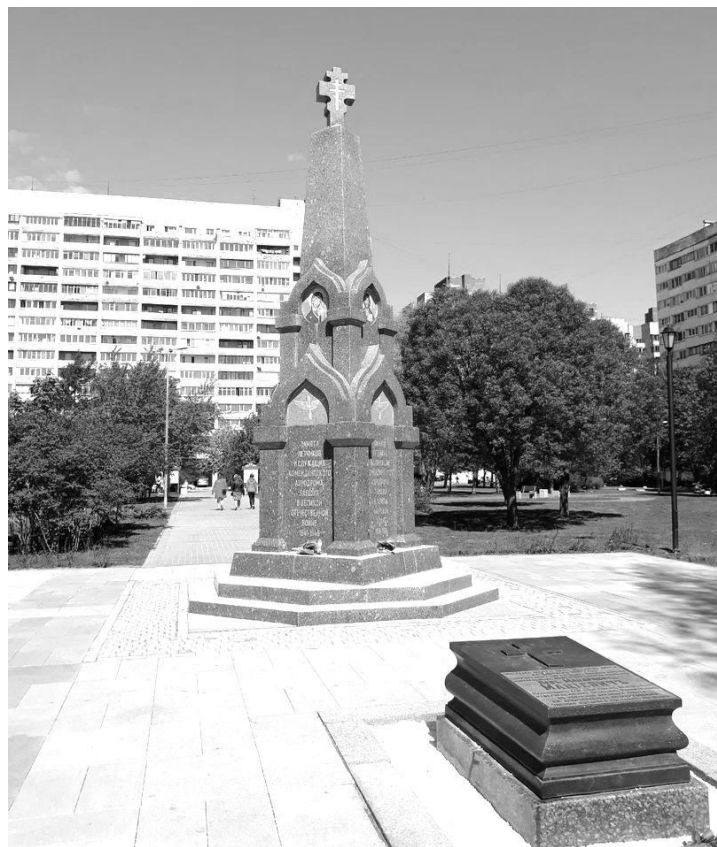
С тех пор облик города разительно изменился. Последний самолет взлетел в воздух с комендантского аэродрома в 1963 г., а с 1970-х гг. на этой территории началась массовая жилищная застройка. Сейчас памятный сквер стоит в окружении жилых домов. О летном прошлом напоминает топонимика района, многие улицы которого названы именами выдающихся летчиков и авиаконструкторов начала XX века, а также большое количество мемориалов.

На улице Савушкина, в сквере между домами 64 и 66, установлена памятная стела, посвященная Героям Советского Союза, участникам обороны Ленинграда, летчикам-истребителям А.П. Савушкину, Д.Е. Оскаленко, П.А. Покрышеву (архитектор Р.А. Вафеев.). С именем А.П. Савушкина связано и художественное оформление недавно открывшейся станции метро «Беговая», носившей проектное название «Улица Савушкина». Название сменили, но авиационная тематика осталась, и станцию украсили 14 ленточных стерео-варио панно, посвященных героям, защищавшим небо Ленинграда в годы Великой Отечественной войны (автор И.И. Баранова). Смысловым центром декоративного комплекса является композиция с монументальным портретом самого Савушкина.

На Приморском проспекте, в сквере им. В.Ф. Маргелова находится памятник Герою Советского Союза, генералу Маргелову, командующему Воздушно-десантных войск с 1954 по 1979 г. (скульпторы В.В. Никифоров, Н.В. Никифоров).

На Ольховой улице, в сквере генерала Селезнева в 2018 г. появился монумент, увековечивший память первых российских летчиков. Композиция состоит из двух стремительно «взлетающих» на каменных пьедесталах самолетов У2 (архитектор В.Г. Федоренко).

На Аэродромной улице, дом 11, корпус 2, в гимназии № 66 расположен музей истории Комендантского аэродрома «Икар», и совсем рядом находится сквер им. Л.М. Мациевича, где мемориальной плитой отмечено место гибели летчика (ил. 1).



Ил. 1. Памятная стела в сквере-музее им. Л.М. Мациевича и мемориальная плита на месте гибели летчика

В 2019 г. по инициативе Администрации Приморского района список летных памятников дополнился музеем авиации под открытым небом, объединившим часть сквера Мациевича в единый с историческим памятным знаком мемориальный комплекс. Сквер украсила гранитная памятная стела с мозаичными вставками и 7 бюстов первых российских летчиков, изобретателей и конструкторов. Как и установленный в 1912 г. памятный знак, обновленный ансамбль сквера был создан на благотворительной основе, на средства «УК Возрождение ТД» и Игоря Витальевича Букато, проект разрабатывался при участии фонда «Воинский собор», архитектор Е.В. Филиппова.

На мощной гранитной площади посреди сквера, на одной оси со стелой и исторической мемориальной плитой, встал бюст самого Мациевича. Справа и слева от него расположились бюсты М. Ефимова, летчика международного класса, вошедшего в число первых российских пилотов, первой женщины-пилота России Л. Зверевой, изобретателя ранцевого парашюта Г. Котельникова, первого пилота Петербурга, авиационного про-

мышленника В. Лебедева, летчика-аса истребительной авиации Первой мировой войны Ивана Орлова, авиаконструктора И. Сикорского.

Памятная стела, ставшая доминантой мемориального комплекса, изготовлена из известного и часто используемого в России серого гранита месторождения «Возрождение» в Ленинградской области. Это ручная работа каменотесов, выполненная на заводе компании «Камнеобрабатывающий завод «Возрождение».

Подножие стелы двумя ступенями подводит зрителя к золоченым надписям-посвящениям, нанесенным со всех четырех сторон. В сером граните горят золотые буквы:

«Памяти летчиков и служащих Комендантского аэродрома, павших в Великой Отечественной войне 1941–1945»;

«Памяти летчиков и служащих Комендантского аэродрома, погибших при исполнении служебного долга, защите Отечества, боевых действиях»;

«Памяти летчиков и служащих Комендантского аэродрома, павших в Первой мировой войне 1914–1918»;

«Памяти летчиков и служащих Комендантского аэродрома, павших в Гражданской войне 1918–1922 и советско-финляндской войне 1939–1940».

Над памятными надписями располагаются два пояса мозаичных панно, увенчанных гранитными кокошниками. Нижний пояс представляет собой четыре мозаичных тимпана с изображением эмблемы военно-воздушных сил СССР на синем, небесном фоне.

Верхний пояс состоит из четырех круглых медальонов с образами Христа Пантократора, Богородицы с младенцем и небесных покровителей военно-воздушных сил России: Святого Великомученика Георгия Победоносца и Пророка Илии. Иконный мозаичный пояс также исполнен на насыщенном голубом фоне, объединяющем все мозаики стелы.

Все восемь панно выполнены по классической мозаичной технологии прямого набора на временный грунт. Суть технологии заключается в том, что изначально набор ведется на временный подвижный состав прямым (т.е. позволяющим мастеру видеть лицевую сторону работы) способом. По окончании набора лицевая поверхность мозаики закрепляется, временный грунт счищается и заменяется жестким и долговечным постоянным. Возможности в процессе набора сразу видеть лицевую сторону изображения, а также вносить в него правки в течение всего хода работы за счет мягкого временного грунта, позволяют получать тонкие по рисунку и живописи мозаичные изображения. Как правило, сегодня этот способ применяется при создании мозаик, предназначенных для восприятия с относительно небольшого расстояния. Это могут быть низко расположенные в архитектуре мозаичные панно, мозаики, связанные с малой архитектурной формой или станковые мозаичные картины.

Считается, что впервые в России этот способ набора был применен при работе над мозаиками Исаакиевского собора [2; 5]. Суть принципа не измени-

лась за полтора столетия, несмотря на то, что на сегодняшний день мастера-мозаичисты используют отличающиеся от тех, первых, смальты и мозаичные грунты [3]. Остановимся на сравнении технологических процессов подробнее.

Основополагающие различия начинаются с материала, из которого производится набор – так называемые «императорские» смальты, из которых набраны мозаики Исаакиевского собора, и «колошинские» смальты, появившиеся в XX в., имеют разный химический состав, так как произведены по различной рецептуре. Будет неверно сравнивать их по системе лучше/хуже, так как они изначально разрабатывались под решение различных художественных задач и в различных технологических условиях.

В середине XIX столетия смальты производились в печах-каленицах на березовых дровах при температуре порядка 900 °С и имели четко выраженную кристаллическую структуру. За счет этого они были матовыми, довольно мягкими и при расколе давали относительно ровную поверхность без острых граней. Чрезвычайно дорогой материал ценился наравне с полудрагоценными поделочными камнями, каждая плитка маркировалась именем технолога и императора, при котором смальта была произведена, отсюда и название «императорские». Набор производился исключительно «на раскол» и, как правило, после переведения на постоянный грунт подвергался полировке с затиркой швов цветной мастикой [5]. Такая технология, в сочетании с тем фактом, что палитра смальт насчитывала около 12 000 оттенков, позволяла добиться полной имитации масляной живописи в смальте [2]. Результат, несомненно, отвечал поставленной перед мастерами, набравшими мозаики Исаакиевского собора, задаче перевода вечной живописи в вечные краски, однако существовал ряд проблем, связанных с использованием «императорских» смальт.

Самой главной из них можно считать то, что эти смальты оказались малопригодны для использования в фасадных работах в условия климата Санкт-Петербурга. Кристаллическая структура смальт, помимо благородной матовости и удобства обработки при помощи ручного распила, раскола и полировки, обуславливала также высокую пористость этого материала. В Санкт-Петербурге, для климата которого характерны многократные циклы замерзания и оттаивания в течение осенне-зимнего периода, это приводит к активному выветриванию фасадных мозаик из «императорских» смальт. Вода попадает в поры материала и, замерзая, расширяется, что приводит к образованию микротрещин. Одним из наиболее ярких примеров этого процесса можно считать фасадные мозаики Спаса-на-Крови, реставрация которых продолжается уже более 30 лет [1].

Решением вопроса выветривания фасадных мозаик стала разработка в середине XX в. Санкт-Петербургским государственным технологическим институтом [4; 6] смальт, производимых по стекольной технологии. Они получили разговорное название «колошинских» по фамилии технолога,

составившего рецептуру. Авторами патента стали Э.Б. Колошин, В.Д. Халилев, В.С. Евстищенко [6].

Стеклянные смальты, в отличие от кристаллических, имеют аморфную структуру и практически не имеют пор, влияющих на сохранность материала на улице. Производятся в газовых плавильных печах при температуре 1 200–1 400 °С, что позволило значительно сократить производственный цикл и, как следствие, существенно снизить стоимость смальты. Внешне это блестящий материал, дающий неровный скол с острыми гранями. Существенное повышение температуры варки привело к тому, что пацitra материала стала значительно более насыщенной. Также среди основных отличий стоит назвать значительно более высокую твердость «колошинских» смальт относительно «императорских», что делает затруднительным (хотя и возможным) изготовление из них полированных мозаик. Именно вследствие повышенной твердости этого материала в широкое употребление вошли мозаичные молотки с победитовыми бойками, т.к. при помощи обычных стальных бойков работать с ним уже невозможно. Молоток как основной универсальный инструмент мозаичиста – это примета именно XX века в России, и распространение его можно связать равно с появлением твердых смальт и с переходом на использование крупных сложной формы тессер, свойственных мозаикам эпохи модерна, когда мозаичисты стали использовать катаную сторону блина смальты вместо раскольной. Первым мозаичным памятником такого рода в Санкт-Петербурге стали декоративные панно на фасаде доходного дома герцога Н.Н. Лейхтенбергского, выполненные по эскизам художника С.Т. Шелкового в частной мозаичной мастерской В.А. Фролова в 1905 г. Для этого проекта была изготовлена специальная партия тонких смальт, имевших лицевую и изнаночную сторону, на изнанке стороне которых присутствовала объемная решетка для лучшего сцепления крупных и достаточно тонких тессер с несущим раствором.

С этой мозаики начинается история мозаичных наборов практически в том самом виде, который практикуется в мозаичном отделении Академии Художеств и по сей день.

Постепенно, вместе с движением мозаичного искусства от буквального копирования живописи в Исаакиевском соборе к большей декоративности изображения, вместе с укрупнением тессеры в современных мозаиках и введением в мозаичную живопись катаной стороны смальты сменяется и тип временного грунта. Если в середине XIX в. набор ведется преимущественно вертикально на временную мастику [3], составляемую на основе гипса и олифы, то в XX в. мастера начинают набирать мозаику горизонтально и на смену мастике приходит сначала эглин, а затем скульптурный пластилин, на который и были набраны мозаики стелы в сквере Мациевича.

Мозаики выполнены по картонам И.И. Барановой и П.В. Степанова. В 2018 г. был набран и смонтирован первый мозаичный пояс из 4 тимпанов. В 2019 г. были исполнены мозаичные медальоны 2-го декоративного пояса.



Ил. 2. Мозаичный тимпан для памятной стелы в сквере-музее им. Л.М. Мациевича в процессе набора. Прямой набор на временный грунт – скульптурный пластилин.

По типу мозаичной трактовки эти наборы можно отнести к современным мозаикам, в них одновременно присутствует четкое гравюрное рисование, и применяются тессеры усложненной формы. Современный материал, из которого выполнены мозаики в сквере Мациевича – прямой наследник «колошинских» смальт и производится по стекольным ГОСТам. Есть немного магии и много индивидуальности в работе с горячим стеклом, каждый технолог привносит в рецептуру что-то от себя, и, зачастую, в точности повторить чужую палитру невозможно, даже имея максимально подробные записи. Но одно остается неизменным – стеклистые химически окрашенные смальты имеют яркую, насыщенную цветовую палитру и обладают превосходной стойкостью к атмосферным воздействиям. Фактически на сегодняшний день долговечность мозаики из такой смальты определяется тем, сколько прослужит ее основа.

В качестве временного грунта при наборе мозаик памятной стелы использовался скульптурный пластилин, в качестве постоянного – бетон, замешанный с использованием цемента марки М 500. Здесь нет больших принципиальных различий с технологией XIX века, после удаления временной мастики мозаики также заливались армированным цементным раствором, часто клеились на несущую каменную плиту для увеличения механической прочности [5]. И сегодня каждое мозаичное панно памятной стелы – это отдельный железобетонный блок толщиной 3 сантиметра, смонтированный в посадочную нишу на двухкомпонентный клей по камню. Ориентировочный срок службы такого основания в отсутствие механических повреждений составляет более 100 лет. Такие высокие показатели для бетона достигаются благодаря сочетанию нескольких факторов, в частности, отсутствию механических нагрузок на мозаику и минимально-

му контакту бетона с окружающей средой – с одной стороны он надежно защищен гранитом памятника, с другой – практически полностью стойкой к атмосферным воздействиям мозаикой. Немаловажную роль играет небольшой размер каждого отдельного блока, что позволяет произвести затворение смеси и заливку с высокой точностью и аккуратностью.

### Литература

1. *Константинова, М.* Шкатулка с драгоценностями / М. Константинова // Аргументы и Факты. – 2014. – 18 октября. – URL: <https://spb.aif.ru/culture/event/1363264> (дата обращения: 20.12.2019).
2. *Сиднева, И. А.* Мозаика / И. А. Сиднева. – URL: <http://www.newscat.nichost.ru/ru/isaac/mosaic> (дата обращения: 22.12.2019).
3. *Академия художеств: история в фотографиях* / сост.: Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. – СПб.: Историческая иллюстрация, 2011. – 176 с.
4. *Николаева, Л.* Наследие Ватикана / Л. Николаева // Аргументы и Факты. – 2017 – 27 декабря (вып. № 52).
5. *Фролов, В. А.* Петербургская мозаика: город-династия-культура / В. А. Фролов. – РИИИ, 2006. – 253 с.
6. *Цветное стекло для смальты: описание изобретения к авторскому свидетельству.* – URL: <https://findpatent.ru/patent/80/808399.html> (дата обращения: 29.12.2019).

УДК 72.035.5

**А. С. Кривонос**

Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный  
академический институт живописи,  
скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

### **Эклектика и новые технологии в современном монументальном искусстве**

*Статья посвящена анализу применения монументально-декоративного искусства в светских объектах в настоящее время. Эклектичное развитие изобразительного искусства в контексте переработки достижений прошлого. Новые технологические возможности и перспективы развития монументального искусства в современных условиях.*

Ключевые слова: коперфоил, диджитал, бизацца, венецианская штукатурка, Тиффани, сусальное золото.

**Alexandr S. Krivonos**

Saint-Petersburg, Russia  
Saint-Petersburg state academic institute of painting,  
sculpture and architecture of I. E. Repin

### **Eclecticism and new technologies in modern monumental art**

*The article is devoted to the analysis of the use of monumental and decorative art in secular objects at present. An eclectic development of fine art in the context of refining past achievements. New technological capabilities and prospects for the development of monumental art in modern conditions.*

Keywords: coperfoil, digital mosaic (digital), Bizazza, Venetian plaster, Tiffany, gold leaf.

Переживая смену эпох, искусство несет те же признаки, присущие данному времени, что и любой другой исторический период. Начиная со смены строя, революции, распада СССР, использования новых технологий, все виды искусства несут бурный поток эстетических нагромождений, нарушений всех мыслимых и немыслимых правил, порой сметающих все эстетические, а порой и этические законы. Государство практически перестало быть заказчиком, не стало идеологии, ушли идеологические рамки, заказ и, соответственно, контроль. В период такого безвременья стала оформляться некая «финансовая» элита», которая пока неуклюже, но попыталась занять эту государственную нишу. Эстетические запросы разделялись на обслуживание религиозного и светского заказа. Мы остановимся на светской живописи в широ-



ких рамках монументального искусства – художественном оформлении пространства и светских и общественных объектов.

Художественное оформление предполагает как интерьер, так и экстерьер и идет в тесной связке не только с архитектурой, но и со световым и ландшафтным дизайном. В этой связи изобразительное искусство вбирает в себя весь комплекс монументальных техник (роспись, мозаика, витраж, скульптура) вплоть до комбинирования этих техник друг с другом. В начальный период переосмысления участия искусства в социальной среде, задачи художника ограничивалась эстетическим вкусом заказчика, в частных случаях – дизайнера и архитектора. Редко, когда художник мог настоять на своих художественных и профессиональных воззрениях. Самый верный путь, в отсутствие ориентиров, – обращение к истории искусства. Диапазон эпох в искусстве, к которым мог обращаться художник, мог быть исключительно широк: от Египта до Греции, от Ренессанса до модерна, от и импрессионизма до авангарда. Причем, изобразительные элементы, вырванные из разных периодов искусства, могли уживаться в едином пространстве интерьера, порой делясь на зоны или отдельные помещения. Каждая зона или помещение могли быть представлены в абсолютно разных стилях.

Художник, как правило, находится в ограниченном временном и финансовом коридоре и зависит от личных пристрастий заказчика. Поэтому использование опыта традиций монументального искусства позволяло удержаться в том эстетическом поле воспитанного вкуса, которое было убедительным, могло приподнять планку понимания архитектурно-дизайнерских задач.

Эклектика (в архитектуре), также эклектизм, смешение, соединение разнородных стилей, взглядов и т.п.– использование в одном сооружении любых форм прошлого в любых сочетаниях, обычно имеет место в период смены больших художественных систем.

В постсоветском искусстве наблюдается именно эта тенденция: когда нет какого-то единого стиля используются разнообразные историзмы, подражающие архитектуре какого-то стиля, иногда в архитектуре используется хай-тек, но чаще наслоение различных стилей, особенно в дизайнерских интерьерах. Это касается мебели и иного интерьерного наполнения и, тем более, художественного убранства. Часто в интерьере появляются стены, плафоны, купола. Эти плоскости или внутренние объемы, вокруг которых организуется все функциональное пространство, требуют цветного наполнения, для росписи, витража, мозаики или иного художественного представления.

В своей статье мы ориентируемся, в основном, на собственный опыт – на те образцы, те объекты, где удалось удержаться в эстетических рамках, где предполагается взаимопонимание художника, архитектора, дизайнера с заказчиком. К сожалению, художник приглашается на финальном этапе строительства, когда уже все определено, вплоть до расстановки мебели.

Поэтому художнику, попадающему в уже готовый объект, приходится, буквально «на ходу» предлагать коррективы и дополнение в концепцию уже го-

того проекта, какое-то новое неожиданное решение, подключая весь комплекс своих знаний. Разнообразие задач предполагает не только фундаментальное образование, но и гибкость, и готовность к освоению новых технологий и приемов.

Для меня интересным опытом, как для художника, явилась работа над оформлением ресторана в ротонде Шереметьевского дворца. Возникло несколько больших плоскостей, требующих изобразительного заполнения. Идея интерьера не предусматривала использование лепнины или других элементов декора. Предполагалась абсолютная лаконичность и естественность. Кессонированный потолок оформлялся дорогой тканью с использованием традиционных люстр цветного венецианского стекла. Роспись не должна была быть насыщенной, предлагался итальянский рисунок, исполненный в терракотово-коричневой гамме, где в канве изобразительного ряда, использовались рисованные элементы архитектуры. Это был великолепный опыт взаимодействия дизайнера и художника. В дополнение всему в интерьере были использованы авангардные металлические столы и современные пластиковые дизайнерские стулья. Очень яркий пример эклектического симбиоза в оформлении интерьера (ил. 1).



Ил. 1. Ресторан в ротонде Шереметьевского дворца

Многое в пространстве решается различными подсветками, точечным и закарнизным светом, светодиодными и прочими световыми эффектами, светильниками, сферами, полусферами, плафонами и т.д. Важно, что при грамотном его использовании можно очень выгодно подчеркнуть элементы художественного декора. В этом смысле важное значение, приобретает рельеф. Использование различных рельефных паст, в трактовке объема с дельнейшей их тонировкой, цветовой, орнаментальной проработкой и т.д. Свет дает возможность освещать отдельные зоны, причем в разном цветовом регистре. Точечная подсветка может выхватывать отдельные элементы живописи, усиливая ее эффект. Такое взаимодействие живописи и света корреспондируется уже в подобие дополнительного театрального пространства. Свет дает

возможность обратить внимание на изображение или почти его убрать, разложить пространство интерьера на планы, создать архитектурные кулисы. Закарнизный свет может усилить ощущение объемности изображения, представить карниз, как некую раму или передний план (ил. 2).



Ил. 2. Закарнизная подсветка

Чем раньше к проекту будет привлечен художник, тем лучше. Новые технологии, внедрение компьютера на этапе проекта дают возможность представить живопись в виртуальном пространстве, исполненном в 3D, ускорить процессы выполнения картонов построения архитектуры в изобразительных плоскостях. Эти дополнительные возможности дают наглядность в увязке изображения с архитектурой, как колористической, так и тональной интерпретацией, уместность того или же иного материала, будь то роспись акрилом или маслом, мозаика или витраж, использование отражений, как в зеркалах, так и в воде (бассейн). Зеркальные потолки, всякого рода отражающие поверхности, натяжные потолки, как правило, этакая перекличка с арт-деко. Использование элементов в восточном стиле, венецианской штукатурки, декоративной штукатурки, позолоты, золотых, серебряных панелей и стен, росписи по золоту. Сочетание венецианской цветной штукатурки декоративных вставок с живописью тоже очень интересный опыт взаимодействия различных техник. Здесь требуется тонкое понимание фактур поверхностей стен и живописи на стене с дальнейшим покрытием в формате матовой либо глянцевой поверхности (воск, акриловый лак и т.д.).

При росписи по сусальному золоту либо потали, необходимо учитывать светонесущность золота. Фольга отражает свет, и поэтому краски на позолоченной поверхности нужно класть более яркие и открытые, колера должны быть чистые. Это требует опыта, чтобы цвет не смотрелся «грязным». При этом краску необходимо класть в один раз, не допуская исправлений, точно и легко (то же и на венецианской штукатурке). Необходимо представлять точную технологию, уже апробированную веками, мировые традиции.

Эклектика стилей и техник – это тот большой плюс, где можно попробовать практически все. Приходилось видеть, например, колонны, стоящие рядом, где одна украшена узбекской резьбой по ганчу (алебастру), другая расписана «под Палех», третья «под хохлому» или украшена мозаикой. Компиляция не только временных, но и этнических стилей.

**Мозаика, витраж.** Новые материалы в клеевой основе под мозаику, пластиковые сетки позволяют осваивать практически любые искривленные поверхности. Появляется возможность утилитарного использования мозаики с участием заданного шаблона – камня, элементов заданной величины (пиксельный набор, бизацца). Используются компьютерные схемы, где цвета нумеруются и набор ведется механически, не требующей критического анализа. Создается ковровый набор без тонких цветовых нюансов и имитации авторского картона. Набор ведется на специальную сетку и монтируется на подготовленную заранее поверхность. Утилитарный подход, позволяющий в усредненном варианте достичь желаемого результата. Минусы очевидны – ограниченная палитра, заданный модуль. Плюсы – дешевле, быстрее и мобильнее.

**Мозаика «диджитал» (*digital*)** – еще более простой и дешевый способ имитации мозаики. Мозаичный сегмент имитируется, исполняется полимера, где на компьютерном оборудовании вводятся необходимые параметры. Причем, можно ввести фотографию, коллаж, авторскую картину, роспись, а также авторскую доработку росписи. На этом работа художника заканчивается (возможна только корректировка цвета). Программа печатает, имитирует камень, смальту, золото и т.д., любую поверхность и любую сегментацию: крупную, мелкую, волнообразную. Возможно применение в любых больших проходных залах, не требует особого ухода и затрат. Утилитарность нового подхода в изображении неизбежна и дает возможность непривычной творческой вибрации. Роль художника в этой связи уходит на 2-й план. На первый план выходит компьютерная графика с использованием художественной доработки. Принимая это, художник должен овладевать компьютерными технологиями. Справедливости ради нужно сказать, что использование старых техник также актуально, например, мозаики обратного и прямого набора. Классическая техника витража (имеется в виду свинцовая протяжка и роспись по стеклу) также актуальна. Хотя все чаще свинцовая протяжка заменяется на технику «Тиффани», т.е. коперфойл как более подвижную и экологичную. В витраже начали использовать специальное нанесение цифрового рисунка на стекло с последующей спайкой стекол на коперфойл.

**Роспись.** Роспись вбирает в себя не только фигуративно-архитектурные композиции, пейзажи, натюрморты, но и альфрейные работы с имитацией объема, орнаментальные арабески и комбинации с позолотой, а также вызолотку по лепнине и цветное усиление на объеме лепнины.

Не отрицая весь опыт мирового изобразительного искусства, технологий росписи от сырой штукатурки до акрила, мы принимаем и опыт новых полимерных красок, атмосферно-устойчивых материалов, которые приме-

няются на фасадах зданий, мы также осваиваем и новые полимерные покрытия. Эти ультрасовременные покрытия дают возможность нанесения толстых прозрачных слоев, дающих впечатления голографического объема и так далее. Не отказываемся от использования аэрографа, шаблона, трафарета. Это тоже технологические новации, которые при выборе стиля могут давать новый взгляд, новый ракурс на видение привычного. Часто заказчик предлагает задачи, которые можно решить за счет новых технологий, и здесь новых приемов не избежать. Имеем в виду аэрографию как способ, имитирующий прием, часто используемый в новых технологиях кино, мультипликации и клипов. Соответственно современное монументальное искусство не может это игнорировать, идя и развиваясь параллельно. Сознание человека впитывает все новое и требует видеть это ежедневно, соответственно, и художнику необходимо менять сознание. Требование новых технологий логично и уместно, однако в противоречие этому выступает стремление к настоящему тактильному ощущению камня, фактуры, стекла, стены, смальты, дерева, теплоты человеческих рук. В этом заключается противоречивость человеческой натуры. Поэтому взаимодействие всех позиций традиционных и современных техник вполне уместно, как и их сочетание и взаимопомощь – в конечном итоге. Широта мировоззрения художника напрямую связана с его востребованностью. Универсальность, наверное, главное определение монументалиста. Знание! Пытливость и гибкость. Знание не только новых живописных, но и компьютерных технологий. Знание архитектуры, новых направлений в дизайне, новых технологий.

Вспоминая универсальность Ренессанса, где художник – универсал: и скульптор, и живописец в одном лице, и обязательно исследователь. Необходимо исследование и гибкость в восприятии нового, нового как неизбежного, но конструктивно строящегося на основе незыблемых, утвержденных, фундаментальных понятиях образования и культуры. Не утилитарность, а образованность во всех сферах творческой реализации. Уверенность и гибкость в освоении новых сфер. Не отрицание, а умножение возможностей!

## Литература

1. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. – СПб.: АСТ, 2013.
2. *Согоян, Н. Ш.* Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий: учебное пособие для вузов / Н. Ш. Согоян. – М.: Архитектура-С, 2017. – 400 с.

УДК 75.052:7.021.42(091)

**В. В. Валетова**

Москва, Россия

Российская академия живописи ваяния  
и зодчества И.С. Глазунова

### **Актуальность использования традиционных художественных материалов в монументальной живописи**

*Исторически сложившиеся техники монументальной живописи в России пережили не одно столетие. Доказательством служат дошедшие до нас в большом количестве произведения настенной живописи. Выбор художником техники и живописных материалов, несомненно, сказались на сохранности росписей. В современном мире в настенной монументальной живописи с традиционными художественными материалами сильно конкурируют краски на основе акриловых дисперсий. В статье приводится исторический обзор и технологический анализ свойств традиционных материалов для настенной живописи в техниках фрески, эмульсионной темперной, силикатной и масляной живописи.*

Ключевые слова: монументальная живопись, исторический обзор, фреска, эмульсионная темпера, силикатная живопись, масляная живопись

**Valeria V. Valetova**

Moscow, Russia

Ilya Glazunov's Russian academy of  
painting, sculpture and architecture

### **The relevance of using traditional art materials in monumental painting**

*An ancient mural technique has existed for centuries in Russia. A great number of works of wall painting can serve as evidence. A painter's choice of technique and art materials, undoubtedly, has influenced the safety of murals. Acrylic dispersions compete with traditional materials of wall painting in modern world. This article provides a historical review and an analysis of characteristics of such traditional wall painting materials, as fresco, tempera, silicate and oil painting.*

Keywords: monumental painting, historical review, fresco, tempera, silicate painting, oil painting

На кафедре технико-технологических исследований факультета реставрации живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова под руководством декана факультета реставрации Т.А. Лукьяновой многие годы проводятся работы по восстановлению технологии русской монументальной живописи – фресковой, темперной, клее-масляной эмульсион-

ной, масляной, силикатной. С этой целью было проведено множество аналитических исследований образцов монументальной живописи России и стран балканского полуострова. Задача этих исследований – дать новый импульс возрождению незаслуженно забытых технологий монументальной живописи.

Монументальная настенная живопись пережила не одно тысячелетие. Несмотря на прямую зависимость от внешних, порой агрессивных по отношению к ней факторов, например, изменений температурно-влажностного режима, биопоражений, актов вандализма, неуместной реставрации, войн, уничтожения произведений, вызванного изменениями политических взглядов. И все же насчитывается достойное количество образцов, по которым можно воспроизвести технику и технологический подход художника к написанию данных произведений искусства.

Настенная живопись по свежей известковой штукатурке берет начало с древних времен. Данная техника была известна мастерам древней Греции, причем, аналитические исследования доказывают и подтверждают, что в состав известковых штукатурок при создании росписей вводился животный клей и казеин.

Культурное наследие греков отразилось на искусстве Рима, в том числе и интерес к настенным росписям. Доказательством служат росписи Помпеи и Геркуланума. По сохранившимся произведениям можно определить, что римляне начали писать по непросохшей штукатурке. Витрувий так описывает процесс наложения слоев штукатурки: нижние слои были из соединения извести и песка, а последующие – из извести и измельченного мрамора; всего насчитывалось семь слоев. В составы добавляли мало воды, чтобы они не растрескивались. Из-за многослойности основа дольше сохла, что позволяло работать по сырому.

Известен и другой способ живописи по высохшей штукатурке. Связующим материалом для красок были известь в чистом виде, растворы животного клея, казеина или яичного белка. Для красок использовались пигменты минерального и органического происхождения.

Византийская техника фрески отличалась от римской количеством слоев: наносились только 2 слоя, при этом мрамор использовали реже. В нижних слоях в состав входит солома, в верхних добавляется пакля или волокна льна. Большую роль играло добавление толченой черепицы, обеспечивающее достаточно высокую прочность штукатурного основания.

Гашеная известь выдерживалась на воздухе некоторое время, чтобы из гидрата окиси кальция она переходила в углекислый кальций для меньшего растрескивания в дальнейшем. К тому же, солома и пакля, благодаря трубчатому строению, приостанавливали высыхание штукатурки.

На Руси фресковая настенная живопись появилась в IX–X вв., когда была основана Киевская Русь. После Крещения Руси данную технологию живописи принесли мастера из Византии. Основой являлась штукатурка, состоящая из извести, белогокаменной муки и цемьянки. При этом

сама подготовительная основа должна была служить для мозаичной живописи, по которой художник-мозаичист по сырому прописывал цветное и сюжетное решение для будущего мозаичного набора.

На сегодняшний день известно, что мозаичная живопись X–XI вв. находится в Софии Киевской и Софии Новгородской, из чего следует, что на Руси перешедшая от византийских мастеров техника подготовки штукатурки под мозаику использовалась только для фрески. Данная технология сохранялась до XIV в. Штукатурка была недостаточно светлой – серо-бежевого цвета.

В связи с этим техника мастеров обладала характерными чертами, выражающимися в пастозных белильных мазках. В то же время, иконы, написанные на белых клее-меловых грунтах, отличались от фресковой живописи по технике написания плавями, когда за счет светоотражающей способности белой грунтовой основы не требовались мощные пробела.

В начале XV в. настенную живопись и икону начали писать на подготовленных основах белого цвета. Разница заключалась в том, что для иконы использовался клее-меловой левкас, а на стене известковый белый штукатурный грунт. Связующим для живописи на иконах и на фресках был яичный желток: для икон – сразу по грунту, на фресках – по заранее подготовленному подмалевку красками на известковой воде.

В XV–XVII вв. существовало два варианта штукатурки под фреску. По результатам технико-технологических исследований и историческим сведениям известно, что в составе штукатурного основания использовалась выдержанная известь, смешанная со свежегашеной, или использовалась выдержанная известь, смешанная с клеевым связующим. Это могли быть альбумины: кровяной, яичный или молочный. Данные клеи способны взаимодействовать с известью, образуя нерастворимые соединения. В состав штукатурной массы перестали добавлять песок, измельченный камень, обожжённую толченую глину. Штукатурка приобрела белый цвет, что было выгодным для применения более утонченных художественных приемов.

Анализ технологии настенной живописи показывает, что первоначально художник намечал рисунок, процарапывая его по незатвердевшей штукатурной основе. Данная техника подготовки рабочего пространства под живопись позволяла делать в последующем поновления красочного слоя живописи без потери композиционного решения. Связующим пигментов для настенной монументальной живописи являлся яичный желток. Это подтверждается как аналитическими исследованиями, так и поставленными экспериментами, которые говорят о том, что яичная эмульсия вступает в химическую реакцию с известковым основанием, образуя водостойкий красочный слой. Подобные химические взаимодействия связующих позволяли живописи сохраняться на долгие годы. Эта же предрасположенность фосфолипидов яичного желтка к образованию нерастворимых соединений с известью, позволила доработать технологию реставрационных работ по укреплению красочного слоя фресковой живописи.



Фреска визуально обладает присущим только ей цветовым созвучием, материалы для фрески наиболее доступны по сравнению с другими техниками монументальной живописи. К достоинствам этой техники также можно отнести скорость ее исполнения.

Во 2-й половине XVIII в. произошел упадок в технологии монументальной живописи. Предполагается, что интерес к монументальной живописи вновь приходится на конец XVIII – нач. XIX вв. Основой для настенных росписей теперь является штукатурка на основе гипса, извести и песка. Связующим для красок являются эмульсионные растворы, состоящие из молочного альбумина – казеина с маслом, яичного желтка с маслом или лаком, желатина и масла.

Химический анализ образцов живописи данного периода выявил, что штукатурка изготавливалась из гипса, извести и песка с добавлением животного клея. Высохшую основу грунтовали жидкой олифой, покрывали шпаклевочным клее-масляным грунтом, шлифовали и далее наносили тонкий масляный грунт, в основе которого были свинцовые белила и масло. По этой поверхности художник мог работать как масляными, так и красками на основе эмульсий.

Художественное наследие, основанное на данных видах темперной или масляной настенной живописи XIX в., является наиболее сохранившимся в России. В составе эмульсионных красок входило вареное масло-олифа. Это объясняется тем, что данные краски не желтеют на протяжении времени.

Практическим путем было выявлено, что такие эмульсионные составы составляют конкуренцию современным акриловым дисперсиям, которые часто используются для реставрации красочного слоя монументальной и станковой живописи.

Проводилось изучение средневековой рецептуры приготовления масла, которое использовалось и для росписей в масляной технике по известково-гипсовым штукатуркам. Например, в Старо-Казанском соборе 1771 г. в г. Лебедянь Липецкой области, в храме священномученика Климента папы Римского в Москве середины XVIII в., Вознесенском войсковом кафедральном соборе в Новочеркасске начала XX в., в интерьерах монастыря святого апостола Симона Кананита на Новом Афоне в Абхазии и многих других.

Это позволило силами студентов, красками на основе экспериментально полученной олифы, выполнить ряд работ в технике масляной живописи, изучить особенности ее получения и высыхания.

Изучать технологию и технику живописи нельзя только по литературным источникам. На факультете технико-технологических исследований живописи в РАЖВиЗ Ильи Глазунова после проведения аналитических и практических работ было определено, что яичная, желтково-масляная и казеино-масляная темперы с применением полученной олифы отличаются многими положительными свойствами: прочностью, неизменным тоном и цветом красок. Это было замечено при обследовании со-

хранившегося культурного наследия, это доказывается опытным путем. В этой связи на кафедре регулярно по программе изучения монументальной живописи выполняются работы с использованием результатов исследования старых технологий приготовления живописных материалов.

Волна интереса к монументальной настенной живописи спровоцировала поиски живописного материала, не уступающего по прочности фреске, но более устойчивой к суровому климату севера Европы. Результаты поиска привели к появлению новой техники силикатной живописи, основой связующего которого являлась жидкая стекло-калиевая соль кремниевой кислоты.

В 1820 г. Непомук Фукс применил в живописи «растворимое стекло». По технике Фукса основа состояла из извести с мраморной пудрой, которая пропитывалась фосфорной кислотой. Писали красками из пигментов, перетертых с жидким стеклом. Образующиеся растворимые соли промывали водой и спиртом. Техника была сложной, краски иногда «разрывало» изнутри. В начале XX в. данная технология была доработана и запатентована Адольфом Кеймом. Кейм пропитывал штукатурку не фосфорной кислотой, а кремнефтористой. При этом выпадавшую в осадок нерастворимую соль не устранили и писали красками на калийном жидком стекле.

В России живопись на «растворимом стекле» известна с конца XIX – начала XX в., но широкого распространения эта технология не получила из-за сложного компонентного состава, который тяжело повторить, к тому же немецкий патент препятствовал ее применению.

Сейчас в современной силикатной технике в традиционный состав жидкого стекла добавляют множество модифицирующих добавок, в том числе и акриловые дисперсии. Дополнительные вещества вводятся для удобства работы и снижения хрупкости. Но, в силу наличия акрилатов, мы предполагаем, что такие краски не вполне предназначены для монументальных росписей. Они не могут обладать достаточной светостойкостью, а также, возможно, хрупки, но об этом нам может сообщить только испытание временем.

В начале 2000-х гг. в настенной живописи пользовались красками, основой которых была поливинилацетатная темпера. Затем распространение получили краски на основе акриловых полимеров. В России акриловые водорастворимые дисперсии производятся в малых количествах. В основном, акрилаты привозятся из-за рубежа, и стоимость акриловых художественных красок довольно высока. Из-за этого живописцы, например, при росписях храмов часто пользуются строительными акриловыми колерами на основе органических синтетических пигментов, колеруют ими акриловые, титановые или цинковые белила. Естественно, что большой долговечностью такие росписи обладать не смогут, не говоря уже о сравнении таких красок с яичной желтковой темперой.

Специалисты Смитсоновского института в США отмечают невысокую прочность акриловых красок, они теряют эластичность, сереют и желтеют уже через 30–40 лет, При том, что, например, настенная живо-

пись храмов Ярославля начала XVIII в. после расчистки и реставрации имеет практически первоначальную яркость и колорит красок.

На кафедре технико-технологических исследований РАЖВиЗ Ильи Глазунова ведется экспериментальная работа по воссозданию технологии приготовления художественных силикатных красок для монументальной живописи. Студентами выполнен ряд работ в этой технике на основе традиционных силикатных грунтовых составов, разработанных в советский период, силикатными красками и изучаются их особенности.

В связи со всем вышеперечисленным, в условиях существующих программ по воссозданию храмов и их росписей, программ по реставрации архитектурного наследия, мы считаем, что использование наработанных столетиями русских малярных и живописных технологий является необходимым. Важно разрабатывать реставрационные материалы на основе традиционных составов, не нарушающих живописной структуры памятника, вести работы по замене и вытеснению из реставрационной практики импортных синтетических акриловых и виниловых дисперсий и растворов, когда в них нет прямой необходимости, которые могут нанести и уже нанесли непоправимый вред нашему национальному достоянию.

Очень важно сохранить не только объекты исторического наследия, но и традиционные технологии изготовления материалов в области декоративно-прикладного искусства, живописи, архитектуры.

## Литература

1. *Киплик, Д. И.* Техника живописи / Д. И. Киплик. – М.: Сварог и К, 2002. – 503 с.
2. *Филатов, В. В.* Реставрация настенной масляной живописи / В. В. Филатов. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 139 с.
3. *Сланский, Б.* Техника живописи: живописные материалы / Б. Сланский. – М.: Академия художеств, 1962. – 379 с.
4. *Кукс, Ю. М.* История развития фрески. Часть 1: Древнерусская фреска: две трансформации / Ю. М. Кукс, Т.А. Лукьянова // Перспективы науки и образования. – 2014. – №4(10). – С. 127 – 135. – URL: <https://pnojournal.wordpress.com> (дата обращения: 25.12.19).
5. *Кукс, Ю. М.* К вопросу о технике помпейских росписей / Ю. М. Кукс, Т. А. Лукьянова // Перспективы науки и образования. – 2013. – № 5. – С. 210 – 218. – URL: <https://pnojournal.wordpress.com> (дата обращения: 26.12.19).
6. *Кукс, Ю. М.* История развития фрески. Часть 2: Происхождение технологии чисто известковых штукатурных оснований фрески / Ю. М. Кукс, Т. А. Лукьянова // Перспективы науки и образования. – 2014. – №5(11). – С. 127 – 136. – URL: <https://pnojournal.wordpress.com> (дата обращения: 26.12.19).
7. *Кукс, Ю. М.* Средневековые сведения об обработке масел / Ю. М. Кукс, Т. А. Лукьянова // Перспективы науки и образования. – 2015. - №1(13). – С. 161 – 169. – URL: <https://pnojournal.wordpress.com> (дата обращения: 26.12.19).

УДК 748.5:001.895

**В. Н. Шестак**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Витраж. Новые технологии**

*Статья посвящена новым технологиям в изготовлении витражей и использованию их в проектной деятельности студентов.*

Ключевые слова: монументальное искусство, витраж, проектная деятельность, архитектура, технологии.

**Victor N. Shestak**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Stained-glass window. News technologies**

*The article is devoted to the news technologies in made of stained-glass and make use of project activities students.*

Keywords: monumental art, stained-glass window, project activity, architecture, technologies.

Витраж сегодня по-прежнему остается актуальным видом монументального искусства. Каждая эпоха вносит в него определенные новшества, делая его совершеннее и обогащая новыми материалами и техниками исполнения. В современном искусстве используются классические техники изготовления витражей, которые известны еще с прошлых веков. В настоящее время у художников-монументалистов появились новые возможности в изготовлении витражей благодаря научно-техническому прогрессу, новым технологиям и инновациям. Новые технологии по производству стекла значительно расширили функциональные возможности его использования в витраже. Художники-монументалисты благодаря новым технологиям могут создавать целые объемно-пространственные композиции, которые будут вписываться в окружающую среду, не нарушая ее целостности восприятия пространства и обогащая ее необычным эффектным звучанием.

Современный студент, обучающийся монументальному искусству, не только должен знать современные технологии и ориентироваться в них, но и принимать профессиональные решения при изготовлении витражей. Каждая технология изготовления витража имеет свои отличительные особенности, поэтому от правильного выбора технологии и знания ее особенностей зависят не

только художественные достоинства произведения, но и его функциональность и долговечность. Предлагается краткий обзор некоторых технологий.

**Классический наборный витраж.** Витраж собирается на горизонтальной плоскости из элементов нарезанных цветных стекол. Затем стекла заключаются в металлический профиль (свинец, медь, латунь), который сплавляется. Получается прочная паяная металлическая конструкция. Этому виду витража характерны простые геометрические пропорции и строгие прямые линии. Вес всей конструкции витража значительный. Этот витраж создается только плоской формы. Характерны для классических наборных витражей довольно толстые линии контуров. Они соответствуют представлениям о средневековых витражах из старинных дворцовых или церковных интерьеров. В последнее время паяние заменили механическим креплением при помощи зажимов, винтов, заклепок. Для этого изменили профиль полосы металла (алюминий, латунь), который позволяет надежно крепить стекло.

**Свинцово-паяный витраж.** Этот вид витража возник еще в эпоху готики. В то время техника стеклоизделий не позволяла выпускать стекло (особенно цветное) больших габаритов. Оконные проемы напоминали скорее бойницы, чем современные окна. Паяный витраж изготавливался из цветных стекол, соединенных между собой легкоплавким металлом (свинец) или перегородками из ленточной латуни или меди. Использовались цветные стекла и стекла, расписанные красками, состоящими из окислов металлов. Расписанные стекла обжигали в специальных печах. Краска из окислов металлов вплавлялась в стекло, образуя с ним одну структуру. Свинцово-паяный витраж очень трудоемкий. Характерные особенности этого витража: простые геометрические формы, симметричность, отсутствие мелкой детализировки.

**Витраж Тиффани.** Этот вид витража возник в Америке в конце XIX в. Создал эту технологию изготовления витража Луис Комфорт Тиффани. Он обворачивал торцы стеклянных элементов витража медной фольгой и спаивал их между собой по медной фольге. Этот принцип изготовления дал возможность использовать очень мелкий модуль стекла. Так как медная фольга дает возможность производить пайку фрагментов витража под разными углами, это позволяет создавать конструкции разных форм. Технология изготовления витража за свою простоту и экономичность получила очень широкую популярность. Техника Тиффани применяется для оформления как самого интерьера, так и его элементов. В зависимости от того, какие стекла используются, выделяют несколько разновидностей наборных витражей: узорчатые, контурные и мозаичные витражи.

**Узорчатые витражи.** Эти витражи набираются из прозрачного стекла. Стекла могут иметь разные формы узоров, также отличаться фактурной поверхностью. При подборе элементов витража с разными фактурами и узорами создаются уникальные композиции. Контур свинцового обрамления элементов, формы и размеры этих элементов являются основными выразительными средствами в создании узорчатых витражей.

**Контурные витражи.** Характерной особенностью контурных (силуэтных) витражей являются стекла в форме дисков. Это главный композиционный элемент контурного витража. Чаще всего используются одноцветные стеклянные диски. В соединении с элементами разной формы создают уникальные и оригинальные композиции. Все элементы витража скрепляют свинцовым контуром и спаивают.

**Мозаичные витражи.** Витраж имеет вид геометрического узора или растительного орнамента. Это наборный витраж, по структуре и принципам – орнаментальный. Он сходен с мозаикой, имеет элементы, одинаковые по размеру. Его используют как фон или непрерывным орнаментом, ковром. В качестве модулей в витраже могут использовать кабошоны, детали с разным рельефом, другие декоративные вставки.

**Фьюзинг.** Это техника, в которой не используется металлический профиль для крепления элементов композиции. На основе (стекло) производят набор элементов всей композиции (стекло). В печи при высокой температуре вся композиция спекается в единую конструкцию (структуру). Фрагменты или элементы композиции, выполненные в технике фьюзинг, могут использоваться как вставки в паянном (классическом) витраже. Витраж, который выполнен такой технологией, имеет повышенные декоративные свойства. Использование технологии фьюзинг дает возможность заполнять большие архитектурно-пространственные формы и площади уникальными витражами.

В производстве витражей используют 2 или 3 разных стекла. Их собирают в одну структуру и помещают в печь. Температура печи – от 750 до 850 °С. Все стекла сплавляются и образуют единое целое. Этим способом можно получить витражи различной формы, толщины, рельефа и фактуры. По функциональным качествам витраж, выполненный в технике фьюзинг, можно эксплуатировать во влажных помещениях, так как он не подвергается окислению. Витражи, выполненные в технике фьюзинг, можно применять для декорирования элементов интерьера (светильники, потолочные плафоны, мебель). Фьюзинговые витражи пользуются заслуженной популярностью в дизайне интерьера.

**Фацетный витраж.** Изготавливают витраж из прозрачных стекол. По всему периметру стекла промышленным способом выполнен фацет (фасцет). Чем толще стекло, тем шире фацет. Используются также шлифованное и полированное стекло, которое имеет огранку. Чем толще стекло, тем сильнее декоративный эффект от преломления света.

Все детали витража собирают в прочную конструкцию (медную или латунную оправу). Витражи в технике фацета уникальны своим внутренним свечением, в интерьере они создают уникальную игру света на гранях. Для фацетного витража характерна выраженная конструкция (латунная или медная оправка).

**Комбинированный витраж.** Это витраж, в состав которого могут входить и фьюзинг, и мозаичный витраж, и фацетный. Раньше его исполь-

зовали для подгонки уже готовых витражей в большие по размеру оконные проемы. Все просветы дополняли или мозаичным витражом, или орнаментом. Этот витраж из-за разнообразия приемов обладает богатством фактур, декоративной насыщенностью и оптическими эффектами. С его помощью можно решать всевозможные образные задачи, создавать необычную среду интерьеров. Эта технология позволяет создавать уникальный витраж, который изготовлен только в единичном экземпляре.

Витражи можно классифицировать также по типу обработки поверхности, набираемой из отдельных стекол или их элементов. Их основой является цельное стекло. Оно может подвергаться различной обработке, как в целом, так и в каждом элементе.

**Пескоструйный витраж.** Мелкий кварцевый песок выбрасывается струей или веером через гибкий шланг под сильным давлением. Кварцевый песок, ударяясь об обрабатываемое стекло, стачивает его на необходимую глубину. Пескоструйная обработка позволяет делать углубленный рисунок, достигая разной степени матовости зеркального стекла. Защищая какую-то часть стекла трафаретом из целлулоида, ПВХ-пленки, картона, бумаги, фанеры, можно получать заданный рисунок. Витраж, выполненный в этой технологии и связанный с общей смысловой идеей интерьера, выглядит оригинально и эффектно, придает этому интерьеру выразительную индивидуальность. Данный вид витража широко применяют для оформления элементов интерьера (перегородки, двери, окна, мебель).

**Травленые витражи.** Технология травления подразделяется на матовое (рисунок рассеивает свет и остается матовым), светлое (рисунок остается прозрачным и формируется за счет образования рельефа при съеме части стекла с его поверхности при химической обработке кислотой) и травление по накладному цветному стеклу. Травление производится с помощью плавиковой кислоты. Она разрушает стекло, вступая в реакцию с диоксидом кремния. Он является главным компонентом стекла. Чтобы получить рисунок используется трафарет. По трафарету наносят защитный слой (асфальтный лак). Он не позволяет кислоте попадать на защищенные лаком части стекла. Травление может быть многослойным. В данном случае его необходимо производить в несколько этапов. В результате многократного травления получают рисунки разной глубины, многоплановые и объемные.

**Травление по цветному стеклу.** Эту технологию (способ Галле) применяют для получения сложных полутоновых рельефных рисунков. Чаще всего травление производят на накладном цветном стекле. Цветной слой протравливают на различную глубину, добиваясь различных градаций цвета. Можно сделать глубокое травление, обнажив основание из прозрачного стекла, можно лишь слегка углубиться и можно только достигнуть матовости. Степень снятия цветного наката позволяет добиваться различных тонов цвета. Это главная особенность данной технологии. Способом травления плавиковой кислотой можно исполнить одноцветный

витраж на обычном стекле. Достигается это кратковременным действием кислоты, дающем на стекле только матовую поверхность. Матовый трафаретный рисунок получается травлением плавиковой кислотой в один прием. Эта технология не требует дополнительного нанесения или снятия защитного слоя (лака). Стекло травится только один раз.

**Матирование.** Это технология обработки стеклянных поверхностей, с помощью которой можно создать матовую поверхность (любой матовый рисунок). Любое изображение (рисунок, орнамент, надпись), выполненное травлением, долговечно. Матовый рисунок нельзя удалить, он не стирается и не смывается. Эта технология обработки стекла влияет на структуру поверхностного слоя стекла, делая ее из полированной матовой. Данная технология применяется в разных областях. С ее помощью можно обрабатывать разные виды стеклянных изделий, зеркала, независимо от их размеров и формы. Данная технология позволяет наносить изображения на любую стеклянную поверхность.

**Живописные витражи.** Это витражи, где роспись может быть самостоятельной композицией, а может быть лишь фрагментом композиции, дополняющим наборную технику из цветных стекол. Роспись на отдельных элементах в наборных витражах применяется для передачи более мелких деталей, требующих проработки (лица, руки, ноги, элементы одежды, пейзажа). Композиция в живописном витраже может быть выполнена на цельном стекле, если позволяют размеры стекла. Если она больше габаритов стекла, ее выполняют на отдельных стеклах, которые затем собираются в оправу. Живописные витражи могут иметь вставки (фацетные или граненные стекла) для придания им повышенного декоративного эффекта. Технология витражной росписи требует обязательного обжига готового изделия. У краски плохое сцепление с поверхностью стекла. Для росписи по стеклу изготавливают специальные краски (окислы металлов), в состав которых входит дробленое стекло. При обжиге дробленое стекло плавится под воздействием высокой температуры, и краска сплавляется со стеклом. Живописные витражи обладают неповторимостью рисунка, особой выразительностью, стилевым разнообразием.

**Витражи-диапозитивы (фотовитраж).** Витражи представляют собой фотопечать на стекле. Эта техника предназначена для декорирования небольших по площади стеклянных поверхностей. Фотовитраж изготавливают с применением новых технологий.

**Прямая печать.** Эта технология нанесения изображения осуществляется на любой стеклянной поверхности специальным принтером и оборудованием. Применяются специальные краски, которые под воздействием ультрафиолетовых лучей или высоких температур, хорошо сцепляются со стеклом.

**Пленочный витраж.** Это самый современный и экономичный способ создания витражей. На основу (цельное стекло) по рисунку наносятся цветные лавсановые пленки и закрепляются по контуру пленки свинцовой или оловянной каймой. Пленочный витраж, изготовленный таким образом, используется



для декорирования элементов интерьера (окон, дверей, потолков) и элементов мебели. Одним из достоинств этого витража является его малый вес.

**Заливной витраж.** Это популярная и современная технология, которая имитирует витраж Тиффани. Два способа используется при изготовлении заливных витражей – автоматический и ручной. На поверхность стекла автоматически наносится полимерный контур рисунка. Заливка рисунка полимерным и акриловым покрытиями производится полностью ручным способом.

**Триплекс.** Это структура состоящее из двух или более стекол. Между собой они соединяются при помощи ламинирующей жидкости или специальной пленки. Триплекс применяется для остекления фасадов и цельностеклянных конструкций. Заливной триплекс производят путем склеивания стеклянных пластин друг с другом по всей поверхности специальной склеивающей жидкостью. Затем всю конструкцию полностью полимеризуют под воздействием УФ-облучения. Пленочный триплекс производят путем склеивания стекол полимерной поливинилбутиральной пленкой под воздействием высокой температуры и давления. Многослойное стекло, изготовленное по этой технологии, обладает лучшими оптическими характеристиками, отличными звукоизоляционными свойствами, большой гибкостью и пуленепробиваемостью, защитой помещения от воздействия ультрафиолетовых лучей, ударостойкостью (триплекс способен выдержать многократный удар).

**Гравированные витражи.** Это витраж из прозрачных стекол, в которых изображения наносятся с помощью медных и абразивных дисков. По современным технологиям гравировку изображения наносят при помощи лазера.

**Гравировка на стекле.** Все изображения наносятся на поверхность стекла с помощью лазерной гравировки. Полученное изображение долговечно. Гравировка на стекле полностью автоматизирована и не использует ручного труда. При лазерной гравировке происходит распыление поверхностного слоя стекла. При взаимодействии лазерного луча и стекла происходит испарение частиц стекла. Для лазерной гравировки необходимо специальное оборудование, а именно лазерная установка. С помощью этого специального оборудования производят нанесение рисунков, надписей, орнаментов, обеспечивается быстрое и предельно точное перенесение изображений с эскизного проекта на поверхность стекла. Эта технология дает возможность передать тончайшие нюансы эскиза с абсолютной достоверностью.

**Алмазная гравировка стекла.** Используется главное свойство алмаза – его твердость (оставляет царапины на поверхности стекла). Алмазный резец гравировает на стекле рисунки, надписи, узоры, орнаменты.

**Кабошон.** Это стеклянный элемент, по форме ассоциативно напоминающий каплю воды или пуговицу. Он может служить рельефной фигурной вставкой в витраже. Прозрачный или цветной, часто прессованный или отлитый в форму. Витражный кабошон имеет кантик для закрепления, может быть сферической формы или слегка приплюснутой. Этот элемент может быть более сложной формы и рельефа.

**Рюмочная плитка.** Для витража специально изготавливается декоративный элемент в виде плоского круга с характерными неровностями в стекле (радиальные свили). Процесс изготовления тот же, что и при изготовлении круглых плоскостей, на которые ставится рюмка (пятаки). Внешне «пятак» и элемент витража почти не отличаются.

**Эрклез.** Это цветное и прозрачное кусковое стекло, которое имеется на стекольных заводах в качестве отходов производства, сколов (эрклез). Материал чрезвычайно эффектный благодаря своей структуре. Эта структура кускового стекла обладает свойствам сложного преломления света. Кусковое стекло монтируется различными способами: эпоксидной смолой, кристаллическим полистиролом, полиметилакрилатом, бетоном. Такой витраж применяется в интерьере и в экстерьере.

**Бендинг.** Для получения витражей цилиндрической, полукруглой или угловой формы используется современная технология-бендинг. Это технология позволяет придать витражу нужную форму в печах. Она, в основном, напоминает технологию фьюзинг. Но температуры, используемые в печах, и технологическая оснастка другие.

**Витраж на латунной арматуре.** Латунный витраж прочнее, чем витраж, выполненный на свинцовой основе. Но твердая и жесткая латунь уступает свинцу в пластичности, поэтому это характерная особенность латуни не позволяет изгибать арматуру по малому радиусу кривизны. У витража, выполненного на латунной арматуре, чаще всего элементы композиции имеют прямоугольную конфигурацию или слабо выраженную кривизну.

В современном мире существует множество технологий изготовления витража, что позволяет найти ему широкое применение в совершенно различных дизайнерских решениях интерьера. Современные технологии – это высококачественная альтернатива традиционным методам изготовления витражей. Витражей, изготовленные по современным технологиям не уступают, а в некоторых случаях и превосходят классические витражи. Архитектура, искусство витража и современные технологии образуют средовое единство, которое позволяет сделать новые шаги в интеграции творческих идей.

Цель данной статьи-информировать студентов о современных технологиях в витражном искусстве. Знания современных технологий, полученные во время учебы в учебном заведении, дают возможность будущему художнику работать профессионально и грамотно добиваться высокого качества при выполнении любого произведения в монументально-декоративном искусстве, быть успешно адаптированным в обществе и востребованным на рынке труда.

## Литература

1. Хиггинс, М. Искусство витража: от истоков к современности / М. Хиггинс, В. Рагин. – М.: Белый город, 2004.

2. *Аль Нуман, Л.* Витраж в архитектуре / Л. Аль Нуман, А. Глазков. – М., 2006.
3. *Минухин, Е. А.* Витражи / Е. А. Минухин. – Рига, 1959.
4. *Маркон, Ф.* Художественное стекло в интерьере: практическое руководство / Ф. Маркон. – М.: Ниола-Пресс, 2007.
5. *Ди Спирито, М.* Витражное искусство и техника росписи по стеклу / М. ди Спирито. – М., 2006.
6. *Синеглазова, М. О.* Роспись по стеклу / М. О. Синеглазова. – М.: Издательский Дом «МСП», 2005.

УДК 7.049:75.052(437.10)

**Э. Ю. Эккерман**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Монументальное искусство в технике сграффито на фасаде дома «У Минуты» на Староместской площади в Праге**

*В статье рассматривается монументальное искусство в технике сграффито, как средство организации архитектурно-пространственной среды, на примере убранства фасада дома «У Минуты» на Староместской площади в Праге. Изучается структура, сюжет. Анализируются стилистические и композиционные особенности изображений. Раскрывается актуальность использования произведений монументального искусства в городской среде.*

Ключевые слова: монументальное искусство, сграффито, дом «У Минуты», сюжет, архитектурно-пространственная среда.

**Elana Y. Ekkerman**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university

of industrial technologies and design

### **Monumental art on the facade of the house «U Minuty» on the Old Town Square in Prague**

*The article discusses monumental art using the sgraffito technique as a means of organizing the architectural and spatial environment, using the decoration of the facade of the house «U Minuty» on the Old Town Square in Prague as an example. The structure, plot is being studied. The stylistic and compositional features of the images are analyzed. The relevance of the use of works of monumental art in an urban environment is revealed.*

Keywords: monumental art, sgraffito, house «U Minuty», plot, architectural and spatial environment.

Произведения монументального искусства неразрывно связаны с архитектурно-пространственной средой, формируют и дополняют ее, задают основные акценты, сопутствуют формированию стиля и настроения. Одной из самых распространенных техник монументально-декоративной живописи является сграффито. Процарапывается поверхностный тонкий слой штукатурки, чтобы обнажить нижний слой, который отличается по цвету от верхнего. Сграффито относят к традиционным техникам росписи. Изображение, выполненное в этой технике, четкое, без полутонов, но имеет выраженный рельеф.

Ярким примером организации архитектурно-пространственной среды в технике сграффито можно назвать убранство фасада дома «У Минуты» на Староместской площади в городе Прага.

Строительство дома относят к началу XV в., к эпохе поздней готики. Здание было 2-этажным и находилось, вероятно, на месте закрытой галереи. В 1430 г. была пристроена часть соседнего дома. После 1564 г. дом был капитально отремонтирован и приобрел выраженные черты стиля ренессанс.

Позднее было проведено еще несколько серьезных реконструкций, в ходе которых было изменено расположение окон, а в конце XVI в. владелец дома Карл Пржеховски из Касейовиц достроил 4-й этаж с нижним карнизом в форме люнета, мансардными окнами и выразительными аркадами с заламами. Интерьер 1-го этажа украсили декоративными росписями, фресками и лепниной. С того периода остались уникальные и исторически весьма ценные сграффито, оживляющие фасад [1].

Дом является типичным примером чешской мещанской архитектуры эпохи возрождения (бюргерского ренессанса). До 1712 г. дом принадлежал Матею Бартлу, у которого там была аптека. В то время дом назывался «У Белого Льва», поскольку его торец украшала скульптура животного, высеченного из белого камня, державшего в передних лапах зеркало. Аптека же находилась здесь до 1850 г.

Есть несколько толкований происхождения второго, уже знакомого нашим современникам, названия дома – «У Минуты». Здесь находилась табачная лавка, принадлежавшая представителям рода известного голландского деятеля – Петера Минёйта. Возможно, название дома произошло от этой фамилии.

Символичное «имя» могло происходить и от ассортимента лавки и магазина. Торговали здесь табаком и всякой мелочью, которая в народе обозначалась словом «*minuciozni*». Это была так называемая минутная распродажа: «это не заняло ни минуты, и вас обслужили».

Появление на фасадах стен сграффито относят к двум периодам. Более ранние изображения появились во время владения домом К. Пржеховски, а более поздние – к 1603–1610 гг., когда дом принадлежал Титу Кантагалихо.

Спустя время, в эпоху барокко, знаменитые сграффито были покрыты толстым слоем штукатурки и замурованы вплоть до начала XX в. В период 1889–1896 гг. в доме проживала семья Франца Кафки. Городские власти купили дом у владельцев в 1896 г. О том, что под слоем отделочного материала находятся чудесные росписи, все уже успели забыть. Дом должен был быть разрушен вместе с соседним домом «Пеколдов», чтобы выровнять блок между Староместской площадью и соседней Малой площадью.

К счастью, против этого выступила экспертная комиссия по сохранению художественных и исторических памятников царской столицы Праги. Когда она проверяла в 1905 г. соседний дом, то обнаружила интересные сграффито, и было принято решение о сохранении двух домов. Возникла необходимость провести тщательное обследование зданий.

Планы сноса окончательно отменили, однако состояние несущих конструкций зданий было угрожающим. В доме «У Минуты» сграффито обнаружили только в 1919 г. при его ремонте, когда удалили штукатурку с фасада. Богатство внешней отделки эпохи Возрождения удивило своими масштабами и качеством работы. В 1936–1937 гг. здание усилили железобетоном, ветхую наружную стену укрепили кирпичной кладкой. Фасад дополнили навесными мансардами и фонарями, а на первом этаже дома устроили арочный проход. Изнутри дом «У Минуты» был соединен переходом с соседними зданиями. Так, он окончательно вошел в комплекс Староместской ратуши.

Большой интерес представляют сами изображения в технике сграффито. Их огромное множество. По сей день мы можем только поражаться смелости и мастерству художников, нашедших удивительные пропорции, стиль рисунка, композиционные приемы, которые вовсе не нагружают архитектурный облик здания, а дополняют его, тем самым создают определенный шарм и стиль не только в рамках одного здания, но и в архитектурном ансамбле самой Староместской площади.

Совершенно разнообразны сюжеты: сцены, вдохновленные библейскими и мифологическими мотивами, а также темы из легенд Ренессанса.

В лонетах изображены портреты представителей правящей династии того времени: Филиппа II Испанского, Максимилиана II, его сына Рудольфа II и некоторых других членов габсбургского рода. Здесь также фигурирует портрет османского правителя Селима, с которым Габсбурги подписали в 1568 г. мирный договор об охране своих земель.

Декоративная роспись надоконных поясов разнообразна. Над окнами 3-го этажа нашли свое воплощение такие картины, как шествие Бахуса, ландо которого сопровождают танцующие сатиры. Далее можно разглядеть сражающуюся фигуру Геракла, образы разных нимф, греческих героев и полубогов [3].

Сюжеты, изображенные над окнами второго этажа навеяны мифологическими мотивами и легендами, распространенными в эпоху Возрождения. Хорошо сохранились иллюстрации к популярному моралистическому сюжету ренессанса – спор нескольких сыновей за отцовское наследство, который решается тем, что сыновья стреляют в труп отца и побеждает тот, чья стрела оказалась ближе к его сердцу. Однако победителем становится третий сын, который просит судью освободить его от этой ужасной необходимости, так как он очень любил отца.

Между окнами 3-го этажа находятся в основном библейские сюжеты Ветхого завета. Можно с легкостью выделить фигуры Адама и Евы в саду под деревом с запретным плодом, Авеля, пасущего овец, пастуха Авраама.

Интересно изображение воина с рукой в языках пламени, который в такой форме доказывает, как презирает боль и смерть. Здесь прослеживается явный намек на покушавшегося на Клузия Ларса Порсену юного патриция Гая Муция Сцеволу.

В пространствах между окнами 2-го этажа художники поместили аллегорические фигуры, обозначающие 5 добродетелей: Справедливость, Храбрость и Мудрость, Материнство и Плодородие.

Был ли задекорирован 1-й этаж доподлинно не известно, но если обратить внимание на другие здания, входящие в ансамбль Староместской площади, то можно предположить, что декор на первых этажах отсутствовал.

Сграффито дома «У Минуты» является уникальным и спустя столько столетий демонстрирует нам свою красоту. В современном мире, когда так остро стоит вопрос о создании и организации комфортной и органичной архитектурно-пространственной среды, использование техники сграффито сможет решить сразу несколько задач.

Монументальное искусство всегда неразрывно связано с архитектурой, как и с интерьером и экстерьером. И если говорить о внешнем убранстве архитектурных сооружений, то бесспорно необходимо создать не только красивую оболочку, но стойкую к погодным условиям и небольшим механическим воздействиям структуру.

Сграффито – очень прочная и долговечная техника, позволяющая в короткие сроки создать монументальное и стильное изображение. Она также позволяет реализовать любое пластическое решение, интересную геометрию, орнамент любой сложности.

Решается также еще одна из кардинальных задач современной практики и методики оформления и декорирования стен архитектурных сооружений различного назначения – создание произведения искусства не только на высоком рациональном, но и вне меньшей степени – и на соответствующем идейно-образном уровне.

В настоящее время усилился интерес к формированию городской среды в целом как к особому виду эстетической деятельности. Архитектурно-пространственная среда влияет на формирование устойчивых пространственных реакций, привычек человеческого тела, образов и понятий в его ментальном пространстве, которые оказывают подсознательное влияние на жизнедеятельность человека [2]. Поэтому немаловажным является создание произведений искусства, дополняющих архитектурные составляющие.

## Литература

1. *Беляева, Е. Л.* Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. – М.: Стройиздат. Москва, 1977. – С. 127.
2. *Батькаева, А. Р.* Особенности эмоционального и психологического восприятия архитектурно-пространственной среды / А. Р. Батькаева // Науч. форум: Технические и физико-математические науки: сб. ст. по материалам XV межд. науч.-практ. конф. – М.: МЦНО, 2018. – № 5(15). – С. 38-42.
3. *Искусство Чехии.* – URL: <https://czech-republic.obnovlenie.ru/places/at-the-minute-u-minuty-house/377/> (дата обращения: 27.12.2019).

# СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 747:75.052:7.01

**В. О. Рыжиков**

Москва, Россия,

Московская государственная художественно-  
промышленная академия имени С. Г. Строганова

**Д. М. Харитонова**

Москва, Россия,

Московская государственная художественно-  
промышленная академия имени С. Г. Строганова

## Синтез искусств в современном жилом интерьере

*Авторы рассматривают проблему взаимодействия монументально-го искусства и архитектурной среды в современном жилом интерьере, выявляют наиболее актуальные тенденции в создании объектов монументального искусства в жилой среде.*

Ключевые слова: современный жилой интерьер, монументальная живопись, синтез искусств.

**Vasiliy O. Ryzhikov**

Moscow, Russia,

Moscow state art-industrial academy of S. G. Stroganov

**Daria M. Kharitonova**

Moscow, Russia,

Moscow state art-industrial academy of S. G. Stroganov

## Synthesis of art in a modern residential interior

*The authors consider the problem of the interaction of monumental art and the architectural environment in a modern residential interior, identify the most relevant trends in the creation of monumental art objects in a residential environment.*

Keywords: modern residential interior, monumental painting, synthesis of arts.

Характеризую современность, исследователи часто отмечают, что сформировавшийся в классическом искусствоведении понятийный аппарат не в состоянии описать всех процессов и закономерностей современного искусства. Область жилого интерьера лежит на пересечении порой достаточно противоречивых аспектов: архитектуры и дизайна, функции и декора, взглядов заказчика и творческой позиции дизайнера. В жилом пространстве ис-



куство настолько тесно переплетается с разными областями проектирования, что позволяет сделать предположение, что оно перешло в какое-то иное качество, которое трудно описать в двух словах. В тоже время значительно увеличился спектр приемов с использованием смежных видов искусства: театра, кинематографа, книжной графики и т.д. Формальная композиция, цветовая гамма, равно как и смысловой контекст, по-прежнему является важным условием целостности и единства интерьера. Но роль предметов станкового и монументального искусства в современном жилом интерьере изменилась.

Попытки включения фрагментов монументального искусства в жилом интерьере в настоящее время часто наталкиваются на значительные ограничения. Например, в виде ограниченного масштаба или неизбежной функциональной утилитарностью всех без исключения элементов жилого пространства. Процесс проектирования жилых интерьеров обогащается все новыми идеями для создания выразительного художественного образа. В его основе лежит единая смысловая целостность, порой соединяющая несколько стилистических направлений. Художественный образ может существовать и в жилых пространствах, где иногда нет предметов искусства. Или граница между элементами среды и художественными произведениями стирается настолько, что мы не можем четко понять, где заканчивается одно и начинается другое. В интерьерах известного архитектора Л. Айрапетова, например, предметом искусства становится само пространство. Организация плоскостей пола, потолка в квартирах Айрапетова похожа на абстрактную скульптуру, которая направляет взгляд зрителя, создает зрительное особое ощущение без декора и изобразительных сюжетов.

Тяга к минимализму породила тенденцию «незаметного» проектирования, пропагандирующую отказ от излишней назойливости и активного самовыражения архитектора, дизайнера или художника. Подобный принцип распространяется и на предметный мир, и на архитектурную среду, и на произведения искусства в интерьере. Художественная ценность интерьера достигается в минималистических интерьерах совсем иными средствами. На первый план выходят средства, которые основаны на богатстве тактильных качеств, естественной, часто нерукотворной красотой текстур и фактур.

Вставка срезанной поверхности камня может обладать в современном интерьере не меньшей притягательностью, чем многодельная роспись на плоскости стены в прошлом. Естественные качества среза натурального камня отвечают качеству естественности, природности и при этом обладают сложностью и богатством текстуры, присущим рукотворным произведениям искусства. В современном дизайне появляется целое направление, принцип которого можно охарактеризовать как «соавторство творческого разума с природной случайностью». Суть этого направления в том, что дизайнер сознательно закладывает элемент естественности или случайности в процесс изготовления изделия. Исходя из этого каждый предмет оказывается непохожим на предыдущий. Программируемая случайность в создании элемента среды создает

ощущение, что предмет сформировался как бы сам по себе, без участия дизайнера. Художник или дизайнер уходит от активного жеста в проектировании.

Такая тенденция движения в сторону функциональности современного дизайна и минимализма в жилом интерьере последних десятилетий соседствует и с более традиционным подходом, основанном на художественных качествах элементов среды, на предметах, сделанных специально для конкретного интерьера с применением ручных технологий. Изобразительная сюжетная роспись, мозаика используются в жилом интерьере последних десятилетий наравне с полным отказом от таковых.

На протяжении XX века можно наблюдать совершенно разные подходы к понятию синтеза искусств. Во времена торжества функционализма, в 70–80 гг., мы наблюдаем разделение процесса проектирования на две независимые области: архитектуру и оформление интерьера. Монументальное искусство уходит из интерьера, остается лишь декоративно-прикладное.

90-е гг. – период обращения к стилистическому разнообразию. Это время коренного перестроения методики проектирования жилой среды, переосмысления классического наследия. Жилой интерьер становится полем для экспериментов, в нем находит воплощение весь накопившийся за предыдущий период творческий потенциал, и поэтому некоторые примеры выглядят как манифест, активный творческий жест архитектора. Монументальное искусство в это время вновь появляется в жилых интерьерах. Некоторые художники монументального искусства, театральные художники пробовали себя в роли проектировщика интерьера, но невольно подчиняли весь художественный строй интерьера отдельной росписи или мозаики. Цитаты росписи или мозаики воплощались с минимальной степенью адаптации к интерьеру. Многие примеры монументальных цитат в жилом интерьере 90-х гг. не обладают достаточной степенью условности, из-за этого интерьер выглядит перегруженным.

В 2000-х гг. наметилась тенденция к внутреннему отбору средств и приемов решения. Решения интерьеров квартир стали более профессиональными, продуманными, сравнялись и отчасти превзошли уровень проектирования жилых интерьеров за рубежом.

Ключевой особенностью нашего времени можно считать полистилизм, многообразие смыслов и образов. Многие искусствоведы уверены, что в этом смысле эпоха постмодернизма продолжается и в настоящее время. Монументальное искусство в контексте этого разнообразия выполняет совершенно разную роль и имеет совершенно разные степени взаимодействия с пространством. Само понятие синтеза в современном интерьере стало значительно сложнее.

Для лучшего понимания картины необходимо исследовать, как изменилось отношение к предмету искусства в современном мире. Можно предположить, что законы взаимодействия различных видов искусств в современном мире значительно усложнились. В современном времени художественная самоценность предмета искусства уступила место смысловому контексту, идейности. Иными словами, важны не художественные качества

и достоинства произведения искусства, а особое ощущение от интерпретации этого произведения. Способ интерпретации, изменения или искажения становится чаще всего важнее смысла и художественного качества исходного произведения искусства, которое внедряется в жилой интерьер.

В связи с этим можно выявить еще один важный аспект в современном синтезе искусств: воплощение и включение монументального искусства в интерьере предполагает два условия – отбор образца для «цитаты» и выбор способа интерпретации этой «цитаты» в интерьере.

Классический метод разработки монументального искусства для интерьера – тот, которым руководствовались художники на протяжении XIX, да и большей части XX века. Это метод создания монументального произведения под конкретное место в интерьере. Произведение создавалось автором отчасти с нуля, разрабатывалось с учетом точки восприятия зрителем, площади вставки, общей стилистики интерьера и т.д. В современном жилом интерьере монументальное произведение не создается с нуля для конкретного места. Основой для него служит уже созданное произведение искусства, и совсем не обязательно это произведение именно монументального искусства. Исходное произведение становится неким исходным текстом, но этот текст теряет свое значение при переносе в современный интерьер. Цитата или заимствование какого-то произведения, таким образом, теряет свой исходный смысл. Появляется новое качество, новое произведение искусства с совершенно новым смыслом.

Сам способ проектирования квартир в современных условиях не предполагает полный цикл работ, начиная с разработки эскизов и заканчивая отрисовкой деталей, который выполняет художник-монументалист для общественно значимых интерьеров. Зато есть достаточно много технологий, в том числе цифровых, позволяющих копировать, воспроизводить это произведение в материале, отличном от материала исходного произведения. Меняя материал произведения, его масштаб, композицию, проектировщик становится соавтором и создает новый текст на основе существующего визуального ряда. Создавать совершенно новый сюжет в настоящее время уже не нужно. Повторение и заимствование произведений и их фрагментов в современном интерьере стало считаться допустимым. Достаточно найти нужную цитату из уже имеющегося банка произведений искусства. Мозаика Дейнеки «Прыжок в воду» для плафона станции метро Маяковская, помещенная дизайнерами Ю. Покровской и И. Вольвак на стену ванной комнаты в квартире, является прямой репликой, заимствованием. Однако в новом окружении она несет совсем иной смысл, нежели в исходном пространстве.

Еще один очень показательный пример синтеза можно увидеть в квартире на Мосфильмовской улице в Москве. Здесь в качестве исходного материала для росписи было использовано целый ряд произведений разных авторов эпохи Возрождения. Для реализации проекта архитекторы Д. Казакевич и А. Троско привлекли для работы художников, которые создали своеобразный коллаж, интересно совместив фрагменты росписей и произведений станковой

живописи в единую визуальную систему. Роспись удачно вписывается в интерьер благодаря тому, что работает по контрасту с окружающим интерьером, решенным в подчеркнута нейтральном цвете. Фоновые поверхности в квартире решены предельно минималистично и функционально, интерьер насыщен современным оборудованием, техническими светильниками, создающими «техногенный» образ. В интерьере много стекла и металла. Все окружение резко контрастирует и одновременно подчеркивает рукотворную живописную поверхность, она становится акцентом, смысловым центром квартиры, внося одухотворенность и богатство восприятия интерьера. Данный пример показывает, насколько сильно может меняться содержание и смысл монументального искусства при грамотно подобранном окружении.

Акцент в этом коллаже смещается от сюжета и изобразительности самой живописи, хотя она и исполнена в реалистической и достаточно дословной манере мастеров эпохи Возрождения, к более общим характеристикам «духа старины», к особой фактурности. Для этого художники тщательно выстраивают композицию живописи, которая рассекает пространство интерьера на две части, состаренная роспись имеет рваные края, имитируя естественные разрушения от времени, и перетекает с поверхности потолка на стены. Эффект естественной состаренности, фактурности в этом интерьере играет более значительную роль, чем смысл изображенного в росписи.

Анализ примеров монументального искусства в современно жилом интерьере позволяет сделать выводы о значительном разнообразии приемов взаимодействия предметного, архитектурного окружения и произведений искусства. Серьезные требования к функциональному наполнению и потенциальные возможности к трансформации, которые стали практически нормой для профессиональных решений в области проектирования квартир, диктуют особые качества всех элементов жилой среды. Монументальное искусство переходит на новый уровень, в значительной степени подстраиваясь к архитектурной среде жилого интерьера и в ряде случаев полностью интерируя с ней. Важно осознавать, что в современных условиях важным качеством художника-монументалиста становятся умение работать с дизайнером, стремление грамотно использовать архитектурное окружение и понимание универсальности жилого пространства.

## Литература

1. *Добрицына, И.* Архитектурный ансамбль как пространство поведения / И. Добрицына. – М.: ВНИИТАГ, 1990. – С. 94-111.
2. *Каплун, А.И.* Стиль и архитектура / А.И.Каплун. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.
3. *Курьерова, Г. Г.* Экология искусственного мира как стратегия дизайна в постиндустриальный период / Г. Г. Курьерова. – М.: ВНИИТЭ, 2000. – 98 с.: ил.
3. *Рыжиков, В. О.* Архитектурно-художественная организация интерьера квартир / В. О. Рыжиков. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2009. – 183 с.: ил.

УДК 747:721.012  
**О. В. Ширинкин**  
Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургская художественно-  
промышленная академия имени А. Л. Штиглица

### **Проект интерьера как средство реализации архитектурно-художественной идеи**

*В статье затронуты вопросы формирования замысла концепции архитектурно-художественного образа на принципах синтеза искусств как основы создания проекта объемно-пространственной среды.*

Ключевые слова: художник-проектировщик, интерьер, художественный образ, синтез искусств, монументальное искусство, монументально-декоративная живопись, объемно-пространственная среда.

**Oleg V. Shirinkin**  
Saint-Petersburg, Russia  
Saint-Petersburg state art-industrial  
academy of A. L. Stieglitz

### **Interior project as a means of implementation of architectural-artistic idea**

*The article touches upon the issues of conceptualization of the concept of an architectural and artistic image based on the principles of art synthesis as the basis for creating a three-dimensional spatial project.*

Keywords: design artist, interior, artistic image, synthesis of arts, monumental and decorative painting, three-dimensional environment.

Архитектура определяет и формирует художественно-образные задачи в сознании человека о представлении его в пространстве в соответствии с конкретной эпохой и сама по себе является совокупностью искусства и науки. Профессия художника-проектировщика неразрывно связана со многими видами искусств и смежными областями художественного творчества, где главной задачей является создание новой архитектурно-художественной среды на основе единого композиционного строя. Для воплощения художественной идеи необходим высокий интеллект, эрудиция, качественная инженерная подготовка в соответствии с современными техническими возможностями и эстетическими воззрениями.

Сутью профессии художника-проектировщика интерьера является создание архитектурно-художественного образа в объемно-пространственной среде при формировании концепции интерьера.

Монументальное искусство, монументально-декоративная живопись архитектурно-декоративная пластика дизайн и декоративно-прикладное искусство являются неотъемлемой частью специальности.

Для решения задачи наиболее полного достижения цели при проектировании интерьерного пространства в архитектурной среде необходимо последовательно выстроить этапы проектирования. Существует определенный алгоритм последовательности этапов проектирования, без которого сложно создать целостную систему проекта в реализации архитектурно-художественного замысла.

Важнейшей etapом в начальной стадии проекта является четкое понимание задачи на проектирование. Художник-проектировщик получает конкретную задачу от «заказчика» по созданию проекта. Конкретика заключается, в первую очередь, в определении функционального, утилитарного значения будущего объекта, т.е. есть для чего этот объект будет создаваться, как будет функционировать, за счет каких технологических методов и способов. Это в упрощенной форме и есть определение понятия «техническое задание».

В дальнейшем, после тщательного ознакомления с исходной ситуацией, сбора данных об объекте и осмысления предстоящей задачи, наступает стадия создания архитектурно-художественного образа. Если к первой стадии осмысления задачи относятся понятия функционального и технического характера, то теперь перед художником-проектировщиком, архитектором встает не менее ответственная проблема – создание художественного образа. *Художественный образ* – всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определенного эстетического идеала, путем создания эстетически воздействующих объектов [1]. Это выразительный символ, как основа идеи замысла произведения, и важнейший этап при формировании художественной концепции, создания эстетического идеала художественного произведения, в том числе, и архитектурного объемно-пространственного проекта в целом.

Стадия формирования замысла композиции – создание художественного образа, рассматривается как начальный важнейший этап при формировании художественной концепции, создания эстетического идеала художественного произведения, в том числе, и архитектурного объемно-пространственного проекта в целом.

В настоящее время наблюдается колоссальный прогресс в развитии новых технологий, способов производства, создания материалов. Следует отметить, что на современном этапе тенденции в развитии архитектуры во многом стали зависеть от творческой мысли художника-архитектора как создателя образа, идеи-символа, которая, в свою очередь, определяет новые технологии и способствует их возникновению. Другими словами, художественная идея как эстетический символ определяет развитие технической мысли.

Оригинальность конструктивного решения небоскреба Tornado tower в Дохе заключается в том, что в центральной осевой части внутреннего пространства башня не имеет конструктивных опор, и все нагрузки рас-

пределены по внешней поверхности (ил. 1). Архитектор ставит задачу конструкторам освободить внутреннее пространство от опорных элементов.

Необычная архитектурная структура Катарского национального конференц-центра создана по образу сидрового дерева (ил. 2). Гигантские колонны в виде изогнутых ветвей символизируют одно из священных деревьев в исламе. Здание состоит из пары раскидистых стальных колонн, которые создают иллюзию двух деревьев, растущих перед большим прямоугольным стеклянным фасадом [2].



Ил. 1 Небоскреб Tornado



Ил. 2. Катарский национальный конференц-центр tower в Дохе

Башня *Aspire* стала одним из символов XV Азиатских игр в Дохе и представляет собой гиперболоидную конструкцию из стали, формой напоминающую факел. В результате создается впечатление, что башня завернута в светодиодный плед. Применяемые светильники были разработаны специально для данного проекта инженерами из KSLD совместно с производителем светотехнического оборудования компанией Solar.

При создании интерьерных пространств важную роль играет индивидуальный взгляд художника-проектировщика с его собственной трактовкой и видением традиционных функциональных пространств, будь то общественные пространства или жилые объекты. При наличии современных общих тенденциях в архитектуре и строительстве в целом художник-проектировщик – создатель уникального объекта, т.е. «штучного товара». Общественные интерьеры в этом отношении требуют от него большей концентрации и умения создать запоминающийся для человека объект. В этой связи необходимо разделять общественные интерьеры на категории. Например: на сетевые общественные заведения, торгово-развлекательные комплексы, рестораны, кафе, бутики гостиницы и т.д.; и на социально значимые объекты, срок службы которых значительно дольше. Например: вокзалы, музеи, спортивные ком-

плексы, медицинские учреждения и т.д. Индивидуальный подход к решению задач при проектировании интерьерного пространства исключает тиражирование. В этом заключается отличие задач художника-проектировщика от задач, которые решает дизайнер, т.к. в меньшей степени зависим от проблем, возникающих при создании комплексного проекта, который затрагивает вопрос синтеза искусств. Создание большой и сложной композиции, но в тоже время единой и гармоничной – главная проблема для художника-проектировщика, ставящего перед собой задачу синтеза искусств при организации комплексного интерьерного пространства.

Национальный музей Катара – это второе сооружение, построенное по проекту французского архитектора Жана Нувеля. За основу дизайна Нувель взял образ «розы пустыни» – кристаллического образования, которому музей обязан своей необычной формой, состоящей из пересекающихся под разными углами изогнутых дисков. Стадион «Аль-Вакра» был спроектирован специалистами под руководством известного архитектора Захой Хадида. Наваянная мореходными традициями страны, крыша стадиона «Аль-Вакра» повторяет паруса традиционной рыбацкой лодки доу [3].

В самом термине «композиция» (от лат. *compositio* «складывание»), т.е. соединение, сочетание – заложен смысл синтеза искусств.

Это одна из основных категорий художественного творчества. В отличие от рисунка, цвета, линии, объема, пространства, она представляет собой не один из компонентов художественной формы, а художественно-образную, содержательно-формальную целостность – наиболее сложный и совершенный тип структуры, в котором все элементы органично связаны между собой. Единственное уникальное сочетание элементов и составляет суть композиционной целостности [4]. Она оригинальна и неповторима, является средством выражения и представления художественного образа.

В этой связи метод ассоциативного восприятия может быть использован как способ создания художественного образа.

При создании художественного образа, или, другими словами, символа-идеи, в начальной стадии проектирования этот метод может серьезным образом повлиять на определение нужного направления в поиске идеи или эстетического идеала.

Эстетический идеал – субстанция, обладающая магнетическим свойством притяжения человеческих чувств. На основе этого явления человеческий разум становится в зависимость от эстетического идеала и испытывает потребность в нестандартных ощущениях, в отличие от повседневности с ее монотонным однообразием визуального ряда.

Создание художественного образа является важнейшей составляющей при формировании художественной идеи для создания проекта архитектурного и объемно-пространственного в целом. Человек с биологической точки мироощущения способен реагировать на окружающий его мир и понимать его, исходя из способности воспринимать различия и неординарность от-



дельных явлений визуального порядка в сравнении с обыденным выстроенным визуальным рядом, который его окружает. Другими словами, нас привлекает необычное в сравнении с выверенным ритмом повседневности.

Художественный образ позволяет проектировщику формировать проектную задачу наиболее выгодно для восприятия потребителем с учетом наибольшей привлекательности и, соответственно, наибольшего запоминания, делает его равнодушным к объекту, выделяя его из монотонного визуального ряда.

Существует достаточно много методов и способов создания художественного образа.

Метод ассоциативного восприятия – способ создания художественного образа.

Ассоциация – это связь между отдельными фактами, событиями предметами или явлениями, отраженными в сознании человека и закрепленными в его памяти. Ассоциативное восприятие и мышление человека приводят к тому, что с появлением одного элемента в определенных условиях вызывается образ другого, связанного с ним. Ассоциации дают возможность человеку привязывать новые представления к уже известной ему информации [5].

Существует достаточное количество видов ассоциаций, способных помочь в новом ракурсе увидеть привычное, что нас окружает. А.П. Павлов, доцент кафедры «Интерьер и оборудование» Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной в своей преподавательской деятельности в основном использовал в методе ассоциативного восприятия три вида ассоциаций:

– по сходству: земля и шар, раскрытые ладони и крылья птицы, бутон цветка – фужер;

– по контрасту: бархат – алмаз, огонь – лед, солнце – ночное небо, черное и белое;

– по смежности: зима и снег зонт и дождь, желтый лист – осень.

Метод ассоциативного восприятия позволяет достичь наибольшего эффекта в раскрытии и представлении художественного образа автором.

Зритель участвует в развитии мысли, заложенной в произведении, раскрывается его способность и возможность домысливания самим зрителем.

Автор произведения не ставит зрителя перед фактом случившегося, а предлагает ему факт необходимости продолжения процесса созидания через собственное видение его – зрителя (многозначность восприятия).

В этом случае зритель не может остаться равнодушным к произведению, погружаясь в процесс сопереживания с автором, с его художественной идеей.

### **Особенности восприятия человеком визуального ряда**

Ребенок способен видеть и познавать мир с чистого листа. То есть проще увидеть на белом поле предмет, выделяющийся более плотным тоном.

Земноводные видят только движущиеся предметы. Человеку свойственно удивляться, находить и замечать необычное в окружающем мире.

Человеческая память способна фиксировать более емко и надежно те факты и события, которые сильнее выделяются из потока информации обычного ряда. Элемент новизны вызывает эмоциональное реагирование на нестандартность. (На улице нас быстрее привлечет новая модель автомобиля, выделяющаяся своим необычным дизайном из потока привычных моделей. В бутике мы быстрее реагируем на последние коллекции, зритель охотнее интересуется премьерными спектаклями в театре и спешит скорее увидеть новый отрекламированный фильм в кинотеатре.)

Перезагрузка: почему мы нуждаемся в отпуске, каникулах. Это вызвано желанием уйти от повседневного жизненного ритма, увидеть новое.

Цикличность: времена года, ностальгия и воспоминания о прошедшем и желание снова вернуться к приятным событиям прошлого.

Взаимосвязь опыта и элемента новизны: темперамент и характер индивидуума определяет взаимосвязи между опытом и элементом свежими ощущениями каждого. Мы сожалеем об утраченных вещах и предметах быта, к которым привыкли, и радуемся новым вещам, когда обновляем свой гардероб.

Художник-проектировщик ставит перед собой задачу создать объект, который был бы запоминаем зрителю или потребителю.

#### Литература

1. *Глазычев, В. Л.* Дизайн как он есть / В. Л. Глазычев. – М.: Европа, 2006. – 320 с.
2. *Папанек, В.* Дизайн для реального мира / В. Папанек. – М.: В. Аронов, 2004. – 416 с.: ил.

УДК 75.052:747.012

**Р. М. Лобацкая**

Иркутск, Россия

Иркутский национальный исследовательский  
технический университет

**О. А. Игнатьева**

Иркутск, Россия

Иркутский национальный исследовательский  
технический университет

### **Декорирование пространственной среды университета дипломными работами художников-монументалистов**

*В течение последних 25 лет дипломные работы выпускников кафедры МДЖ ИРНИТУ ориентированы на декорирование интерьеров университета росписями, мозаикой, витражами, текстилем. Интерьеры ИРНИТУ являются своеобразным активным художественным музеем, решающим образовательные и эстетические задачи. В статье рассмотрены вопросы зонирования и организации пространственной среды, обоснован выбор материалов, техник, колористических решений интерьеров в соответствии с функциональной и смысловой нагрузкой. Обсуждается проблема возможной утраты произведений монументальной живописи при будущих реконструкциях или обновлении здания.*

Ключевые слова: монументальная живопись, зонирование пространства, роспись, мозаика, витраж, текстиль, В.Г. Смагин.

**Raisa M. Lobatskaya**

Иркутск, Россия

Иркутский национальный исследовательский  
технический университет

**Olga A. Ignateva**

Irkutsk, Russia

Irkutsk national research technical university

### **Decorating the university's spatial environment with diploma works by artists of monumental art**

*Over the past 25 years, the works of the graduates of the MDP Department of IRNITU were focused on decorating the university's interiors with frescoes, mosaics, stained-glass windows, textiles. The interiors really became a kind of active art museum that solves educational and aesthetic problems. The article has addressed to the issues of zoning and the organization of the spatial environment, substantiated the choice of materials, techniques, color solutions for interiors in accordance with the functional and*

*semantic load. There is discussed the problem of the possible loss of monumental painting works during future reconstructions or renovation of the building.*

Keywords: monumental painting, zoning of environment, mural, mosaic, stained glass, textile, Vitaly G. Smagin.

Четверть века назад в Иркутском национальном исследовательском техническом университете была создана кафедра монументально-декоративной живописи (МДЖ). Ее основатель, Народный художник России, профессор Виталий Георгиевич Смагин поставил тогда перед молодым коллективом единомышленников цель реализации одновременно двух ключевых идей: *педагогической* и *эстетической*.

Первая идея предполагала перевод процесса обучения в практическую плоскость, позволяющую студентам шаг за шагом самостоятельно осваивать весь сложный и многоплановый процесс создания монументальных произведений искусства от эскизного поиска до цельного, завершенного в материале произведения искусства в технике фрески, мозаики, витража или гобелена, которое через шесть лет обретет реальную жизнь в интерьерных пространствах университета в качестве завершенного и защищенного дипломного проекта. По сути, этой новой тогда педагогической технологией профессор В.Г. Смагин на много лет опередил те новации в высшем образовании, которые в других вузах и в рамках других направлений образования начинают активно осуществляться только сегодня.

Второй, чрезвычайно весомой и на тот момент новаторской, была идея эстетического воспитания будущей технической и интеллектуальной элиты, выходящей в производственную сферу из стен технического университета. Функционально продуманное здание университета, построенное в конце 50-х – начале 60-х гг. прошлого века, разумеется, не предполагало какого-либо, даже весьма скромного декора. Все было продумано предельно строго, окрашено без особой фантазии и художественного вкуса в серые и грязно-синие цвета казенного учреждения. Идея эстетической модернизации такого громадного интерьерного пространства и превращения его в настоящий музей монументальной живописи казалась на тот момент практически нереальной, поскольку требовала определенных материальных затрат. Соратником в реализации эстетической идеи кафедры МДЖ явился тогдашний ректор вуза профессор Сергей Борисович Леонов, а все затраты на материалы взял на себя университет. В этом тандеме обе идеи – изменение технологии обучения художников-монументалистов и изменение подхода к интеллектуально-эстетическому воспитанию будущих инженеров – принесли ожидаемый результат, поэтапной реализации которого посвящено данное исследование.

**Зонирование интерьерного пространства университета.** Университет обладает значительным по площади центральным зданием, уникальным по своему строительно-архитектурному решению. Задуманное в конце 50-х гг. прошлого века строительство не было ограничено ни площадями за-

стройки, поскольку для нее на окраине города был выделен обширный пустырь, ни глубиной выемки котлована, которой не мешало качество грунтов, а старые городские коммуникации просто отсутствовали. Единственным сложным вопросом при проектировании была высокая сейсмическая активность региона, не позволявшая на тот момент воспользоваться многоэтажной застройкой. В комплексе эти обстоятельства позволили спроектировать здание в четырех уровнях, имеющего 3 надземных этажа и один цокольный, состоящее в целом из 9 практически равноценных корпусов. Один из них – центральный, вытянутый с юга на север, соединяет между собой две группы корпусов, расположенных на его концах. Каждая из групп, в свою очередь, состоит из трех параллельных друг другу, но перпендикулярных центральному, зданий, соединенных корпусами-галереями.

Все здания, включая и корпуса-галереи, состоят из коридоров, учебных и административных аудиторий, спортивного и актового залов, библиотеки и обширного центрального холла, принимающего поток людей, входящих в здание, и обеспечивающее их постоянное перемещение между северной и южной группами корпусов. Общая линейная протяженность пространства здания с юга на север и с запада на восток, измеренная вдоль коридоров на всех четырех уровнях, составила около 16 км.

При таком, в целом очень простом архитектурном решении в конструктивистском стиле, сложной оказалась смысловая нагрузка его интерьерной среды, для декорирования которой потребовались индивидуальные художественные решения. Их, как оказалось, нецелесообразно транслировать из одних корпусов в другие и даже между этажами одного корпуса. Индивидуализация художественных проектов была связана, с одной стороны, ограниченностью средств, выделяемых на их реализацию в материале, с другой – со спецификой учебного процесса, предусматривающего ограниченное время на выполнение дипломного проекта, и, наконец, с человеческим потенциалом, который по уровню талантливости выпускников не всегда отвечает запросу.

Вынужденная индивидуализация проектов привела к тому, что была разработана только общая концепция декорирования интерьеров, без разработки генерального плана долговременных работ по облагораживанию интерьеров. В то же время, даже без генплана эстетизации интерьеров на долгосрочную перспективу был выработан принцип зонирования, при котором интерьер университета рассматривался как целостное пространство с позиции эмоционального восприятия окружающими, с интерьерами, нередко переходящими от одного к другому.

Зонирование опиралось на конкретное функциональное использование интерьерных пространств. По этому критерию было выделено 5 групп функциональных зон: вестибюли, коммуникационные пространства (коридоры разного размера и назначения), офисы и преподавательские, учебные аудитории, залы различной конфигурации и функционального назначения. В соответствии

со схемой зонирования принимались индивидуализированные решения по выбору материала, технике декорирования, сюжету и композиции.

Первая группа – *вестибюли*. В эту группу отнесен обширный входной вестибюль сложной конфигурации за счет входной группы (двери, пропускные терминалы, помещение охраны) и занимающих часть холла помещений, отгороженных стеклянными стенами. Крупные оконные проемы расположены по обе стороны вестибюля. Еще три вестибюля принадлежат актовому залу. Они различны по функционалу и конструктивным особенностям: в центральном расположен небольшой гардероб, боковые вестибюли используются как репетиционные и экспозиционные помещения.

Менее грандиозный по размерам вестибюль расположен у входа в конференцзал (зал заседаний ученого совета). Этот вестибюль имеет три дверных и два крупных оконных проема, что необходимо было учесть при планировании декора.

Вторая группа – *наклонные и горизонтальные коммуникационные пространства* высокой пропускной способности. Ежедневно по лестничным маршам и коридорам перемещается более 15 тысяч человек.

Третья группа – *административные офисные помещения и преподавательские*. Как правило, это предназначенные для одновременной работы нескольких человек камерные пространства, одномодульные, реже двухмодульные. Некоторые из них, кроме кабинетной, несут еще и представительскую функцию (помещения приемной комиссии, ректора, проекторов по международной, научной деятельности, редакционно-издательский отдел и др.)

Четвертая группа – *учебные аудитории* двух типов: лабораторные различного назначения и лекционные. Это помещения из 2–5 модулей со специальным лабораторным или мультимедийным оборудованием, по определению не предназначенные для декорирования средствами монументальной живописи.

Пятая группа – *зальные пространства*. В ИРНИТУ это актовый зал на 800 мест с правильно спроектированной сценой, оснащенной специальным оборудованием и дополнительными экранами, с паркетом для балльных танцев. Два конференцзала, в одном из которых, емкостью на 100 мест, проходят конференции и заседания ученого совета; другой, камерный зал международного управления, отведен под переговоры и встречи, вследствие чего он несет еще и представительскую нагрузку. Кроме того, к условным зальным пространствам можно отнести помещения коворкинг-центра вместимостью около 60 человек, представляющего собой лофт, использующийся для научно-образовательных встреч, реализации социальных студенческих проектов, общения и конференций.

Первая, вторая, пятая функциональные группы являются наиболее подходящими для использования возможностей монументально-декоративного искусства в эстетизации интерьерного пространства университета. В декорировании интерьеров третьей группы равная роль отводится монументальным и станковым произведениям. Помещения четвертой груп-

пы в ограниченном масштабе могут иметь в качестве декора станковые произведения искусства или оставаться вообще не обремененными какими-либо приемами декорирования. Последнее предпочтительно.

**Обоснование выбора средств монументального искусства для художественной гармонизации интерьеров университета.** Исходя из функциональной и пропускной способности декорируемых пространств, соотношения стен, дверных и оконных проемов принимались композиционно-художественные решения и производился выбор средств декорирования, после чего будущие выпускники приступали к поэтапному выполнению проекта и его последующему воплощению в материале.

Подход к проектированию по сложившемуся за многие годы алгоритму начинается с изучения и оценки параметров интерьерной среды, которые включают: а) *функциональное назначение пространства*, б) *временную продолжительность восприятия* объекта МДЖ (краткосрочное, длительное) в интерьере, в) *планировочную организацию* (сквозная, замкнутая, тупиковая), г) *масштабную соразмерность* (крупная – более 5–100 чел., камерная – до 10 чел.), д) *условия зрительного восприятия* декорируемой части интерьера (глубинное, фронтальное, в ракурсе), е) *характер эмоционального воздействия: динамичный* (максимальный при первом впечатлении/ нарастающий/ скачкообразный) или *статичный* (концентрирующий внимание/ одновременно меняющий настроение/ снимающий эмоциональную напряженность).

Сочетание параметров интерьерной среды дает основание для выбора средств ее эстетической гармонизации (материал и техника), сюжета, цветового и пространственного композиционного решения. Обобщая наиболее удачный опыт двух с половиной десятилетий можно с уверенностью говорить, что при декорировании крупных вестибюлей наиболее подходящим оказался витраж [2, с. 5, 17] и объемно-пространственные композиции [2 с. 17, 29, 30], камерных – текстиль [2, с. 4, 6, 16, 21]; для коммуникационных наклонных и горизонтальных интерьеров удачно была использована мозаика в сочетании с росписью акрилом по сухой штукатурке и традиционным или «навесным» витражом в оконных проемах или в стеклянных перегородках, отделяющих тупиковые рекреации от коридоров [2, с. 26–27, 33]; в офисные пространства вписался текстиль в разных техниках (гобелен, пэчворк и др.[1, с. 22, 31, 35, 41]); залы оказались подходящими для сочетания текстиля в виде крупных гобеленов и витража [2, с. 19, 23, 32].

Немаловажное значение при декорировании оконных проемов в коридорах сыграли внутренние дворы и площади, возникшие за счет конструктивных решений здания. Четыре внутренних двора между корпусами – это функциональные хозяйственные зоны. Они чистые, но без какого-либо декора, и, по определению, в нем не нуждающиеся. Площади перед центральным корпусом использованы под лесопарковое пространство, отделяющее учебный и жилой массивы кампуса с востока, и садово-парковое – вдоль уличного фасада здания с запада. Таким образом, при оформлении остекле-

ния продумывался не только его эстетический облик со стороны интерьера, но и влияние на эстетический облик фасада при обзоре с улицы [2, с. 18, 37].

**Выводы.** Таким образом, опыт ИРНИТУ по художественной гармонизации интерьеров университета разнообразными средствами монументальной живописи привел к тому, что за 25 лет декорирования внутреннее пространство университета совершенно поменяло привычный облик обезличенного казенного учреждения и превратилось в музей монументальной живописи выпускных квалификационных работ студентов. Благодаря научному подходу к зонированию и грамотному выбору средств декорирования интерьера удалось добиться не декорирования отдельных фрагментов здания, а целостности его внутреннего художественного облика.

В конечном итоге интерьеры университета в настоящее время несут в себе одновременно несколько функций:

- служат объектами активной творческой деятельности художников-монументалистов на всех этапах проектной деятельности, включая и завершающий этап воплощения разработки в материале, а следовательно, реальным подтверждением приобретенных компетенций и уровня профессионального мастерства;

- служат объектами изучения для студентов других художественно-технологических направлений, реализуемых в техническом вузе;

- служат для демонстрации уровня художественно-технологической подготовки в университете в целом, внося вклад в образовательный рейтинг вуза;

- создают благоприятную эстетическую и психолого-эмоциональную среду для обучающихся всех направлений и гостей университета.

Преобразование интерьеров университета в музей современной монументально-декоративной живописи создает несомненный положительный эффект, но в то же время вызывает и некоторую тревогу в отношении долговременной перспективы. Здание университета, построенное более 60 лет назад естественно теряет свою современность, не отвечает по многим параметрам запросам времени и так или иначе нуждается в реконструкции и обновлении, стареют и изнашиваются коммуникации, периодически утрачиваются то одни, то другие элементы декора и заменяются новыми, более долговечными материала, не всегда сочетающимися с прежним декором. В том случае, если придет необходимость для выполнения масштабных работ по реконструкции, не исключена возможность утраты каких-то больших фрагментов или отдельных произведений МДЖ, а поскольку идея гармонизации интерьеров университета опиралась на общую целостность их художественного облика, то пострадает, в первую очередь, именно она. Ни одно из существующих на стенах и окнах ИРНИТУ произведений монументально-декоративной живописи не является полностью автономным и не может быть изъято без ущерба для органичного эмоционального восприятия уникального художественного пространства в целом.



## Литература

1. *Виталий Смагин и его ученики: каталог.* – Иркутск: Артиздат, 2002. – 40 с.: цв. ил.
2. *Пространство творчества: альбом-каталог.* – Иркутск: Артиздат, 2004. – 40 с.: цв. ил.

УДК 747:378.162:7.032

**Ф. А. Сухинин**

Москва, Россия

Российский государственный  
университет имени А. Н. Косыгина

**Принципы и методы использования античных и ренессансных  
мотивов в художественном оформлении интерьера учебного заведения  
(на примере интерьера кафедры рисунка и живописи  
Института искусств РГУ им. А. Н. Косыгина)**

*Статья рассказывает об опыте преобразования ординарного интерьера кафедры рисунка и живописи в пространство, настраивающее на восприятие искусства. Рассказывается о создании концептуального решения интерьера, описаны технические и технологические приемы, использованные в процессе достижения нужного результата.*

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, интерьер, рисунок, техника искусства, оформление.

**Fedor A. Sukhinin**

Moscow, Russia

Russian state university of A. N. Kosygin

**Principles and techniques of using antique and renaissance motifs  
in the decoration of the interior of the institution  
(on the example of the interior department of drawing and painting at the  
art institute of RGU of A. N. Kosygin)**

*The article tells about the experience of transforming the ordinary interior of the Department of Drawing and painting into a space that adjusts to the perception of art. It describes the creation of a conceptual interior solution, describes the technical and technological techniques used in the process of achieving the desired result.*

Keywords: decorative art, interior, drawing, art technique, decoration.

Здание бывшего Текстильного института на Малой Калужской улице, где теперь находится кафедра рисунка и живописи РГУ им. Косыгина, построено в 1980-е гг. XX в. Это – типичный образец позднего советского конструктивизма.

Как известно, архитекторы этого времени и стиля вдохновлялись творчеством конструктивистов 1920-х гг. При всей новизне и достоинствах конструктивизма, нельзя не отметить дегуманизацию, свойственную этому направлению, что хорошо выразил своим известным афоризмом Ле Корбюзье (Шарль эдуар Жаннере Гри): «Дом – это машина для жилья».

Наше здание обладает всеми достоинствами и недостатками этого стиля. 7 этажей с однообразной планировкой: длинные коридоры с выходящими в них дверями аудиторий, окрашенные в светло-серый цвет, навевают тоску.

Существует много исследований влияния цветового и пространственного решения на ментальность и тонус человека, проводящего много времени в данном помещении. Они говорят о важности этих параметров для состояния и работоспособности. Тем более это важно для первокурсников, впервые приходящих к нам на занятия живописью и рисунком.

Выдержав нелегкие вступительные экзамены, они полагают, что попадут в храм искусства, а их встречает серость! Это неблагоприятно отражалось на ментальности наших студентов.

Напрашивалось решение о радикальном изменении положения. Руководством Института искусств оно было принято. Деканом и заведующим кафедры рисунка и живописи была выдвинута обширная программа индивидуализации интерьеров, их оживления посредством внедрения образов, не оставляющих сомнений в сути образовательного процесса, происходящего в этих стенах.

Концептом была избрана классика в самом широком смысле этого понятия – от Крито-Микенского искусства через Высокую классику, Рим и Ренессанс к классическому наследию нашей страны.

Эта концепция нашла понимание у коллектива кафедры, вдохновила коллег на активную работу по ее реализации.

Начали с самого помещения кафедры рисунка и живописи. После того, как убрали крепеж разных времен, который накопился в стенах за 35 лет их существования, была сделана вычинка поверхностей, отведенных под роспись. Местами пришлось сбить отслоившуюся штукатурку и провести оштукатуривание заново. После нанесения грунтовки, стены были расписаны орнаментальными мотивами, восходящими к Крито-Микенскому искусству. Затем на стенах были размещены гипсовые слепки с античных голов и орнаментов.

Проблемой был длинный коридор (50 м), в который с одной стороны выходят двери аудиторий кафедры, а с другой – находятся однообразные квадратные окна.

Проблема была решена: между окнами разместили гипсовые слепки с античных скульптур, а между дверями – студенческие работы из методического фонда кафедры.

Кафедра рисунка и живописи имеет прекрасный фонд лучших студенческих работ, начиная с 1930-х гг. Некоторые из них были оформлены надлежащим образом (рама, стекло, паспарту) и повешены на стенах. Кроме того, что эти произведения студентов разных поколений служат примером нынешним учащимся, они очень оживляют своим цветом монохромность коридора.

Кафедра рисунка и живописи расположена на 6-м этаже, и обычно люди попадают к нам на лифте. Таким образом, рекреация перед лифтами является наиболее выразительным (в том числе, и по планировке) пространством, «визитной карточкой» всего подразделения.

Мы разместили здесь слепки античных статуй, а в середине – прекрасную французскую бронзовую скульптуру второй половины XIX века. Однако большая стена напротив лифтов явно является доминантой всего интерьера. Логично было бы разместить здесь что-то наиболее «ударное».

Коллеги предлагали разные решения, но, по общему мнению, идея доцента Д.Г. Ткача оказалась наилучшей. Он предложил написать крупную голову Давида Микеланджело в технике гризайли. Решили, что это будет хорошо и с идейной, и с пластической стороны. Для реализации проекта меня привлекли как монументалиста по образованию, имеющего большой опыт в интерьерных росписях.

Совместно с Дмитрием Геннадьевичем мы провели большую работу по сбору изобразительного материала и созданию эскизов. Задача была непростая, так как гризайль – прекрасная техника, обладающая большой выразительностью и имеющая огромную традицию, идущую, по меньшей мере, от античности, а может быть, и раньше. Трудно было остановиться на каком-то одном решении.

Было сделано несколько вариантов эскизов. Декан факультета Н.П. Бесчастнов посоветовал остановиться на классической 8-колерной гризайли. Мы согласились с этим решением. Сделали полноцветный эскиз в масштабе 1:5 и приступили к работе на стене.

Гризайль входит в программу обучения живописи в нашем вузе, и мы понимали, что для студентов наша роспись будет наглядным примером применения этой техники в архитектуре.

Думаю, тут уместно сказать несколько слов об особенностях практики стеной живописи. Сама стена – основа живописи – должна быть подготовлена надлежащим образом. И сделать это надо, учитывая технику будущей росписи – акрил, темпера, масло или силикатные краски.

Пренебрежение подготовки основы может погубить все произведение: привести к прожуханию, растрескиванию, плохому сцеплению слоев краски. Можно привести множество примеров из истории искусства, достаточно вспомнить «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи.

Памятуя об этом, мы тщательно подготовили стену для росписи: вынули старый крепеж (саморезы, крюки, гвозди, дюбеля), заштукатурили выбоины, нанесли грунтовку и покрасили стену нужным колером из акриловых красок.

После этого нанесли пронумерованную сетку для точного перевода эскиза. Существуют различные способы переноса эскиза на стену: рисование картона в натуральную величину, перевод при помощи проектора. Мы решили использовать классический способ перевода при помощи клеток.

Линейный рисунок был подмалеван коричневым тоном для уточнения формы, после чего мы замешали колера, используя белила, употребившиеся для подготовительной окраски стены. Для цветовой модификации использовали художественные акриловые краски. Таким образом, у нас не было сомнений в хорошем сцеплении красочного слоя с основой.

Весь рабочий процесс занял 10 дней. Проблем не было, так как мы имели большой опыт в монументальной живописи.

Вы можете составить собственное мнение о результатах нашей работы, посетив наш Институт искусств. Я же полагаю, что главная задача была решена: интерьер обрел индивидуальность и избавился от монотонности и серости.

#### Литература

1. *Баммес, Г.* Образ человека / Готтфрид Баммес. – М.: Дитон, 2011. – 513 с.
2. *Chantal, E.* Tiepolo / Eschenfelder Chantal. – Koln: Konemann, 1998. – 140 с.

УДК 7.025.8:069.5:7.033(=161.1)

**О. А. Туминская**  
Санкт-Петербург, Россия  
Государственный Русский музей

### **Монументальные экспозиции древнерусского искусства**

*История Русского музея свидетельствует об активном развитии экспозиционной деятельности. Внимание обращено на постоянные выставки древнерусского искусства. Применение масштабных реконструкций храмового пространства отмечено в экспозициях Древлехранилища (1914 г.), I Отделения христианских древностей (1925–1930-е гг.), Отдела древнерусского искусства (1930-е гг.). Включение в пространство музейного зала большемерных предметов культа создавало иллюзию присутствия в храме. Реакция зрителей повлияла на создание таких проектов и на их демонтаж.*

Ключевые слова: масштабные реконструкции, икона, киот, рака, Древлехранилище, экспозиция древнерусского искусства, Русский музей.

**Olga A. Tuminskaya**  
Saint Petersburg, Russia  
State Russian museum

### **The monumental exhibition of ancient Russian art**

*The history of the Russian Museum testifies to the active development of the exposition activity. Attention is drawn to the permanent exhibition of Old Russian art. The use of large-scale reconstructions of the temple space was noted in the expositions of the ancient Repository (1914), the I Department of Christian antiquities (1925–1930-ies), the Department of ancient Russian arts (1930-ies). The inclusion in the space of the Museum hall of large-scale objects of worship created the illusion of presence in the temple. The reaction of the audience influenced the creation of such projects and their dismantling.*

Keywords: large-scale reconstruction, icon, Kyoto, cancer, ancient Repository, exposition of ancient Russian art, Russian Museum.

С первых лет существования Русского музея императора Александра III в нем существовали залы, представляющие публике искусство допетровского времени. Эпоха X–XVII вв. в музейной истории называлась по-разному: древнерусское искусство, допетровское искусство, искусство развитого феодализма, искусство докапиталистических отношений, но корреспондировала с материалом культового, народного и археологического наследия наших предков.

Экспозиционные показы включали элементы монументальной организации оформления залов, что должно было настроить посетителя на

пребывание в храмовом пространстве. В статье приводятся примеры монументальных экспозиций древнерусского искусства 1898–1941 гг.

Русский музей был учрежден в 1895 г. и открыт для посетителей в 1898 г. Основная задача созданного в конце XIX в. музея состояла в просвещении публики по разным направлениям художественной жизни нашего государства, в том числе предполагалась и демонстрация христианских ценностей. К 1897 г. переформирование коллекций культовых предметов было завершено и экспонаты Музея христианских древностей «поселились» в Михайловском дворце. «Не успев открыться, Русский музей уже имел в своем составе свыше 5 тысяч предметов. Новый музей был открыт для публики 7 марта 1898 г. К моменту открытия была спешно устроена экспозиция христианского отдела, составленная исключительно из предметов Музея Академии художеств [13, с. 63].

Первая развеска экспонатов Отделения христианских древностей к открытию музея в 1898 г. была шпалерной. В ней выделились произведения искусства, входившие в бывший Музей христианских древностей Императорской Академии художеств, например, новгородские иконы: «Чудо святого Георгия о Змие», с житием, в 14 клеймах, 1-я половина XIV в., и «Покров Богородицы» начала XVI в. из собрания М.П. Погодина, «Богоматерь. Знамение и избранные святые» 3-й четверти XV в., поступившая в 1898 г. в составе собрания В.А. Прохорова. Иконам были присвоены номера. Они отражены в каталоге, составленном М.П. Боткиным и Н.П. Лихачёвым в 1898 г. и переизданном в 1902 г. [10]. Номера на иконах явились основополагающими для описания коллекции икон в Обзоре залов древнерусского искусства барона Н. Врангеля, 1904 г. [9].

Краткие пояснения к плану постоянной выставки Художественного Отдела Русского музея, содержащие следующие рекомендации распределения памятников, находим в Проекте экспозиции от 1904 г.: «Отделение Древнерусского искусства. Нижний этаж. I зал – памятники древнерусской пластики и прикладного искусства. II зал – древнерусские ткани и шитье. III зал – памятники византийского, итало-греческого, юго-славянского и позднегреческого искусства. Зал является вводным в систему экспозиции зал VI–IX Отделения. IV–V залы – временные выставки и экспозиция запасных материалов Отделения. VI зал – памятники наиболее ранней эпохи русского искусства (главным образом, новгородского). VII зал – памятники русского искусства XV в. (главным образом, новгородского). VIII зал – памятники русского искусства XVI в. IX зал – памятники русского искусства XVII и начала XVIII вв.» [14, с. 7].

Основная цель экспозиции, просуществовавшей в 1898–1914 гг., – демонстрация археологических древностей. На архивных фотографиях хорошо видна не только шпалерная развеска икон, но и включение в экспозицию предметов прикладного искусства – кресты, светильники, паникадила.

Сохранились фотографии залов XIX–XXI, выполненные по распоряжению великого князя Георгия Михайловича и по прошению секретаря Музея А.А. Тевяшева фотографом Собственной фотографии Музея А.К. Ержемским в 1902 г. На них ясно видно, что иконы сгруппированы по принципу регионального деления [12, с. 63].

Самым важным поступлением, позволившим открыть в составе Русского музея в 1914 г. самостоятельную экспозицию, названную «Древлехранилище русской иконописи и церковной старины имени Императора Николая II», был дар выдающегося историка, палеографа и искусствоведа *Николая Петровича Лихачёва* (1862–1936), основателя крупнейшего в стране Музея палеографии. Коллекция Н.П. Лихачёва заключала в себе разносторонне подобранный материал для изучения древнерусской иконописи во всех ее главнейших разветвлениях [10, с. 11]. Профессор Н.П. Сычёв выполнил «более подробный научный и художественный разбор некоторых выдающихся памятников Древлехранилища», и в 1916 г. им был выпущен каталог «Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II» [14, с. 7]. Составители экспозиции отказались от шпалерной развески и сгруппировали иконы и памятники культового прикладного искусства по стилям и месту их изготовления.

Следующий шаг в переоборудовании экспозиции был вызван приобретением новых памятников древнего искусства. Так, коллекция Н.П. Лихачёва была на момент принятия ее в Императорский музей самой большой и систематизированной [1], что позволило значительно пополнить фонды музея и вычленив научную хронологию памятников. Этот шаг привел к организации экспозиции на принципах регионального деления, хронологического состава и богатства материальных ресурсов. Один из пяти залов нижнего этажа восточного крыла Михайловского дворца – XVIII зал – позволительно было переоборудовать в «Новгородскую палату», где и были представлены знаменитые паникадило, амвон, фигуры старцев, тощие свечи. На основе длительной работы коллектива ученых при содействии знатоков старины М.П. Боткина, Н.П. Лихачёва и Н.В. Покровского в 1914 г. было подготовлено открытие Древлехранилища [2, л. 1].

Устроители выставки 1914 г. «Древлехранилище» желали сохранить подобию исконной среды храма, поэтому в одном из залов было воссоздано убранство храма с иконостасом, аналойными поставцами, тощими свечами и хоросом [7].

Древлехранилище занимало 5 залов. Большой зал № XVIII, оформленный по проекту архитектора А.В. Щусева и на средства жертвователя Харитоненко, предназначался для древних икон новгородской школы. «Подобие древнего иконостаса сообщало Новгородскому залу характер древнего храма, храма-музея, какими были все древнерусские церкви, и вместе с тем особенно ярко выделяет многие иконы, специально написанные для древних иконостасов», – описывал экспозицию 1914 г. искусствовед и археолог *Николай Петрович Сычёв* (1883–1964) [6, с. 12].



Не только произведения искусства, присутствовавшие в Древлехранилище, но и мебель, стеклянные колпаки, витрины XVIII–XIX залов были использованы сотрудниками Художественного Отдела при подготовке новых экспозиций древнерусского искусства на протяжении 1910–1920-х гг. [11, с. 18–28].

В 1929–1932 гг. экспонаты допетровской экспозиции Русского музея участвовали в международных выставках.

В 1930 г. была осуществлена идея закрытия экспозиции «Новгородской палаты» по идеологическим принципам. Предметы старины стали участниками так называемой «Бумажной экспозиции». Для этой выставки выполнили большое количество копий фресок новгородских храмов и дубликатов недостающих произведений.

В 1935 г. в параллельной анфиладе залов была выставлена экспозиция древнерусского искусства как «искусства раннего феодализма», подчеркивающая связь исторических эпох в развитии культуры наших предков. «В тематическом плане ГРМ на 1935 г. указано, что существующая экспозиция признана устарелой, в результате чего – неудовлетворительной, требующей переделки» [3, л. 453–454].

В 1966 г. впервые в истории советского музееведения была организована и открыта экспозиция русского декоративно-прикладного искусства. Экспозиция занимала во флигеле Росси 6 залов, в нее вошли более 750 произведений [5, л. 6].

«7 ноября 1946 г. открылась восстановленная в старых довоенных формах древнерусская экспозиция. С тех пор и по сей день она занимает первые четыре зала верхнего этажа Михайловского дворца, начиная маршрут осмотра. Как и предыдущие экспозиции, она соединяла в себе иконы, прикладное искусство, скульптуру и шитье» [8, с. 104; 4].

Надо отметить, что и в начале XXI в. постоянная экспозиция древнерусского искусства Русского музея – это четыре зала второго этажа, в которых размещены византийские, домонгольские произведения, иконы Новгорода, Пскова, Вологды, Твери XIV–XVI вв. Отдельный зал – искусство Москвы периода консолидации Русского государства. Иконы XVII в. и более позднего времени расположены в последнем, так называемом «дионисиевском», зале на стенах, стенных перегородках и в сегментах круглой витрины в центре зала. Восточная стена зала № 4 воспроизводит ряды иконостаса. Там развешены иконы знаменитого «кашинского» чина. Стеновая развеска напоминает преграду иконостаса.

На западной стене этого зала помещены иконы кисти Симона Ушакова. Существует возможность для посетителей выявить контраст манеры письма, свойственный периоду заката древнерусской эпохи. В произведениях ушаковского времени ощутимы новые веяния в светотеневой прорисовке фигур, в построении окружающего пространства, в постановке света. Иконы стали ближе картинам и гравюрам Западной Европы и явились

предвестниками русской парсуны, а затем и портретной живописи. Такой маршрут помогает раскрыть исторической эволюцию русской иконы.

В этой части выставки для посетителей своеобразным откровением является рассказ не только о святом Николе, но и о его скульптурных изображениях, которые были малочисленны в сравнении с фресковыми или иконописными (представлены в этом же разделе). Неподдельный интерес вызывает разглядывание конструкции киота, в котором когда-то хранилась скульптурная фигура Николая Можайского. Памятник из г. Борисоглебска представляет одно из лучших творений ярославской художественной школы XVII в. Сочетание резьбы и росписи роднит киот с памятниками народной культуры, иконописанием, скульптурой и декоративно-монументальным оформлением храма. Эти аналогии ясно читаемы, если рассмотреть киот с близко расположенными произведениями (мелкая пластика, фреска, скульптуры, евхаристические предметы, светильники, иконы). Хочется подчеркнуть профессионализм организаторов данной временной экспозиции и точный выбор местоположения детей и их родителей (у слушателей была возможность подсознательного сравнения памятников). И вообще, невербальная аналогия в экскурсии – еще неразработанный, но очень действенный методический принцип выстраивания профессионально подготовленного занятия на любом материале, а на избранном для данной темы – особенно [15, с.121–126].

Монументальные решения организаторов экспозиций древнерусского искусства прекрасно выявляют его суть – образ соборной молитвы. На протяжении всей истории Русского музея работа над сбором материала и размещения его в экспозициях совершалась специалистами – учеными, хранителями, художниками, реставраторами. Экспозиция благоприветствовала экскурсионной деятельности по темам древнерусского искусства. Союз экспозиции и просветительской деятельности заключался в организации таких выставок, где была наглядно продемонстрирована великая идея гармонии красоты и пользы, духовного возвышения и личного творческого участия художника.

## Литература

1. *Бенуа, А. Н.* Русский музей императора Александра III / А. Н. Бенуа. – М.: Изд-е Я. Н. Кнебель, 1906. – 100 с.: 52 табл.
2. *ВА ГРМ. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 260.* Проект экспозиции и описание экспонатов отделения древнерусского искусства Музея. 21.01.1904–10.05.1922. 89 л. Л. 1.
3. *ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1057.* Переписка с музеями. Январь – октябрь 1935 г. 461 л. Л. 453–454.
4. *ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1670.* Всероссийское совещание директоров и хранителей фондов художественных музеев: заседание от 18 июня 1947 г.; [стенограмма; машинопись]. 95 л.

5. *ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. Ю-100. Ед. хр. 85.* Плешанова И. И. Экспозиция древнерусского прикладного искусства 1966 г. [1990-е гг.]; [машинопись]. 7 л. Л. 6.
6. *Государственный Русский музей: краткий путеводитель.* – Л.: Изд-е ГРМ, 1928. – 91 с.
7. *Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее: каталог выставки.* – СПб.: Palace Editions, 2014. – 208 с.
8. *Лихачева, Л. Д.* Коллекция древнерусского прикладного искусства / Л. Д. Лихачева // Из истории Русского музея: сборник статей и публикаций. – СПб.: ГРМ, 1995. – 309 с. С. 104.
9. *Обзор Русского музея императора Александра III* / сост. барон Н. Н. Врангель. – СПб.: Изд-е общества типогр. дела в СПб. (Герольд), 1907. – 70 с.
10. *Обозрение Отделения христианских древностей в музее Императора Александра III:* (краткое описание зала XVIII–XXI, составленное Н. П. Лихачевым и М. П. Боткиным). – СПб.: Тип. В. С. Балашовъ и К<sup>0</sup>, 1898. – 85 с.
11. *Пивоварова, Н. В.* От Древлехранилища памятников иконописи и церковной старины к отделу древнерусского искусства: из истории создания экспозиции раннего феодализма / Н. В. Пивоварова // Страницы истории отечественного искусства. – СПб.: Palace Editions, 2016. – Вып. XXVII. – С. 18–28.
12. *Пивоварова, Н. В.* Христианские древности в Санкт-Петербурге: из истории собирания и музеефикации памятников церковной старины / Н. В. Пивоварова // Вопросы музеологии. – 2011. – № 1(3). – С. 63.
13. *Пречистому образу Твоему поклоняемся: образ Богоматери из собрания икон Русского музея.* – СПб.: ГРМ, 1994. – 280 с.
14. *Сычев, Н. П.* Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II при Русском Музее императора Александра III: дозволено военной цензурой / Н. П. Сычев. – Пг.: Тип. Сириус, 1916. – 35 с.: цв. ил. С. 7.
15. *Туминская, О. А.* Комплексный подход в изучении искусства Древней Руси на занятиях со школьниками в классах эстетического воспитания Русского музея / О. А. Туминская // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – М.: ГАСК, 2004. – №1(15). – 134 с.

УДК 725.314: 06.06 (4)

**О. Э. Сони́на**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**Дизайн станций метро как выставочного пространства:  
опыт европейских стран**

*В статье проводится анализ уникального опыта организации арт-пространства на станциях метрополитена Неаполя, в котором сочетаются современная архитектура, дизайн и монументальное искусство. Являясь неотъемлемой частью городской транспортной инфраструктуры, метрополитен все чаще становится культурным объектом, привлекающим, в силу значительного пассажиропотока, художников, дизайнеров и инвесторов.*

Ключевые слова: современный дизайн, метро, арт-пространство, метро Неаполя.

**Olga E. Sonina**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

**Design of metro stations as an exhibition space:  
experience of European countries**

*The article analyzes the unique experience of organizing art space at the metro stations of Naples, which combines contemporary architecture, design and monumental art. As an integral part of the city's transport infrastructure, the metro is increasingly becoming a cultural object, attracting, due to the significant passenger traffic, artists, designers and investors.*

Keywords: modern design, metro, art space, metro Naples/

Метрополитен сегодня представляет собой мощную инфраструктуру, обеспечивающую успешную жизнедеятельность мегаполисов. Развитие метрополитена является важнейшей частью градостроительной и социальной стратегии, определяющих уровень мобильности пассажиров. На всем протяжении истории своего существования с конца XIX в. включение объектов монументального искусства – витражей, росписей, мозаики, скульптуры – позволяло создавать уникальную среду на каждой станции. Метрополитен является отражением наследия и актуальных практик дизайна, а также современной культуры, традиций и истории. Это культурное наследие является предметом изучения для историков и искусствоведов и точкой притяжения

для туристов. Часто станции метрополитена становятся значимыми общественными центрами, вокруг которых аккумулируется общественная и культурная жизнь отдельных районов города. Поэтому так важен для изучения опыт европейских стран, которые рассматривают пространство метро как глобальный культурный проект, в котором смыкаются искусство, дизайн и функциональная составляющая метро как городского транспорта.

Для исследования выбраны отдельные станции метрополитена Неаполя, в которых современное искусство стало отправной точкой при создании проекта оформления станций и которые изначально проектировались как выставочная среда, платформа, представляющая творческое содружество архитекторов, дизайнеров и художников.

Масштабный европейский проект создания экспозиционного пространства в метро *Stazione dell'Arte* («Арт-станция») реализован в Неаполе в 90-х гг. XX в. благодаря поддержке мэра и городского муниципалитета.

Неаполитанский метрополитен по сравнению с другими городами Европы считается одним из самых молодых, так как начал свою работу лишь в 1993 г. Ранее, на рубеже XIX–XX вв., в Неаполе были построены несколько городских и пригородных железных дорог. Они практически не были связаны друг с другом, поэтому в 50-е гг. прошлого века городские власти решили создать единую сеть транспорта.

Главный вопрос проекта сформулировал Ф. Эрбани, комментатор *La Repubblica*, следующим образом: «Для чего ограничиваться чисто инженерными решениями, не превращая станции метро в уникальные архитектурные объекты, с качественными планировочными решениями, которые побуждают нас все больше и больше использовать общественный транспорт ... Почему бы не обогатить отличный общественный сервис эстетическими ценностями, сочетая функциональность и демократизм?» [1]. С целью «сделать центры общественного транспорта города более привлекательными и дать возможность каждому познакомиться с яркими образцами современного искусства» [2], к работе над проектами были привлечены 90 самых известных современных художников, архитекторов и дизайнеров. Куратором проекта стал А. Б. Олива (*Achille Bonito Oliva*), директор Венецианского биеннале. Для пространства новых станций были созданы около 180 произведений искусства.

В дизайне станции «Данте» (*Dante*), расположенной под одноименной площадью, которую спроектировал архитектор Г. Ауленти (*Gae Aulenti*) в 2002 г., гармонично сочетаются стеклянные панели, металл, точечное мягкое освещение и современное искусство – инсталляции из неоновых светильников с цитатой из Данте Алигьери американского художника Дж. Кошута (*Joseph Kosuth*); арт-объект Дж. Куннеллиса (*Jannis Kounellis*) – длинные ряды обуви, прибитые к стенам металлическими рельсами; зеркальная картина М. Пистолетто (*Michelangelo Pistoletto*) «*Intermediterraneo*», многократно отражающаяся в стеклянных панелях, – размышление о будущем современной Европы, где каждый пассажир, отра-

женный в ней, является соучастником этих размышлений; разноцветная мозаика Н. де Мария (Nicola De Maria) «Вселенная без бомб» во всю длину подземного перехода. А. Бонито Олива так объясняет выбор художников для оформления станции: «Пять всемирно известных художников, представляющих различные формы выражения, обрамляющего архитектуру Гаю Ауленти (Gae Aulenti), создают непрерывную связь между внутренним и внешним, высоким и низким, светом и тенью. Это символизирует сходство с Данте, для которого спуск в подземный мир одновременно является восхождением» [3].

Ауленти также спроектировал станцию «Музео» (Museo), фактически представляющую собой целый раздел Национального археологического музея. Пространство представляет собой сеть переходов с отделкой из стеклянных панелей, где копия статуи Геркулеса Фарнезе соседствует с черно-белыми фотографиями М. Жодис (Mimmo Jodice) – современный взгляд на произведения архаического искусства. У входа находится копия римской статуи Лакоона, предоставленная Национальным музеем.

Станции «Университа» (Universita) и «Толедо» (Toledo) занимают особое место в проекте «Арт-станции», так как здесь симбиоз современного дизайна и искусства ощущается наиболее сильно.

Станцию «Университа» спроектировала студия А. Мендини (Alessandro Mendini) вместе с К. Рашидом (Karim Rashid). Для оформления был выбран Corian – современный композитный материал, акриловый камень, имеющий очень широкий цветовой диапазон, пластичный и позволяющий создавать самые разнообразные формы. В основе дизайна – яркие флуоресцентные цвета, цветовой контраст помещений, плавные переходы от стен к потолку, яркие геометрические орнаменты на полу, отсылающие нас к искусству поп-арта и оптическим иллюзиям. В вестибюле станции – 4 черные цилиндрические колонны, 2 из которых – так называемые «conversation profile», символизирующие собой диалог и общение. «Синописис» – скульптура Рашида – визуальное воплощение человеческого интеллекта, нейронной сети мозга. Композиционным центром пространства является панно «Икона» (ил. 1), представляющее собой длинный световой короб с контрастными трехмерными геометрическими фигурами. Так была реализована творческая концепция – знаками и символами передать знания о новом цифровом веке, отразить инновации и мобильность третьей технологической революции. По задумке авторов, Неаполь больше не является историческим южным городом Италии. Вместо этого город представляет собой интеллектуальную цифровую гавань, неотъемлемую часть современного мира. Тему диалога и общения воплощают профили Данте и Беатриче, выполненные на противоположных лестницах станции «Университа».

В 2012 г. открылась станция «Толедо» (Toledo), которая заняла первое место в рейтинге газеты The Gurdian среди лучших станций метрополитена в Европе. Автор проекта – О. Тускетс (Oscar Tusquets Blanca) – со-

здал уникальное пространство, органично соединив остатки стен Арагонского периода (1484–1501) с мозаикой У. Кентриджа (William Kentridge), повествующей о разных страницах истории Неаполя (ил. 2). С переходом из одного уровня станции в другой меняется цветовая гамма стен от песочно-земляной с темно-серым до глубокого синего. Архитектор также объединил пространство над станцией с интерьером, создав конусовидные колодцы естественного освещения, которые, пропуская дневной свет на станцию, одновременно являются малыми архитектурными формами на пешеходной улице наверху. Кульминацией движения пассажиров является овальный вестибюль, вымощенный мозаикой синего, белого и голубого цветов, символизирующий 2 стихии – свет и воду. Цвет облицовки стен, мозаика и освещение создают необыкновенную иллюзию и эмоциональный эффект настоящего подводного погружения.



Ил. 1. Скульптура К. Рашида «Синописис», панно «Икона»

Открытие станции «Матердеи» (Mater Dei), спроектированной А. Мендини (Atelier Mendini), полностью преобразило пространство старинной площади Scipione Ammirato. Так, появилась пешеходная зона с многочисленными малыми архитектурными формами, зелеными насаждениями и арт-объектами, самый яркий из которых – «Carpe diem» (дословно – «воспользоваться возможностью»), живописная бронзовая скульптура Л. Серафини (Luigi Serafini), представляющая собой маленького человека в синем плаще с карпом на голове. Визуальным центром площади является вход в станцию, покрытый мозаикой и увенчанный большими звездами, он также очень живописен. Шпиль из стали и цветного стекла освещает атриум станции, где преобладают оттенки зеленого и синего. Внутри встречает пассажиров мозаика «Купальщицы» С. Чиа (Sandro Chia). Игра цвета и света – основной прием в оформлении станции. Здесь гармонично сочетаются длинные переходы с отделкой из мелкой переливающейся сине-зелеными оттенками плитки с мозаичным панно над эскалатором Л. Онтани (Luigi On-

tani), изобразившего себя в роли Пульчинелло среди фантастических существ в морских волнах, работой Д. Бьянки (Domenico Bianci) из вишневых панелей с вставками из стекла, стали и кораллов, объемной композицией С. Левитта «Пятно. На геометрической композиции», выполненной из эпоксидной смолы, пенопласта и стекловаты, и шелкографиях на стекле «Двенадцать фундаментальных портретов» Д. Скардоне (Dino Scardoni), представляющих известных людей разных стран, осмысление надежд и разочарований XX века. Необыкновенное стилистическое разнообразие художественных работ, большой диапазон художественных материалов, использованных в оформлении станции, создают очень гармоничную среду, наполненную разнообразными смыслами и философским подтекстом.



Ил. 2. Мозаика У. Кентриджа на станции «Толдо», 2012 г.

Подводя итог, можно сказать, что экспериментальные проекты в странах Европы обусловили появление новой формы экспонирования искусства, платформой для которой послужило пространство метро. Проекты по созданию арт-станций, представляя симбиоз современного искусства и дизайна, имеют необыкновенный общественный резонанс, взаимодействие с искусством вызывает большие общественные дискуссии. Важным аспектом здесь является создание особой среды, которая, не теряя своего главного функционального назначения, погружает пассажиров в особую атмосферу современного искусства, провоцируя их на размышления и споры. Станции метро становятся важным проводником современных концепций в искусстве, по сути новыми культурными общественными пространствами, привлекающими жителей и туристов. Во многих случаях пространство вокруг станций также претерпело изменения: оно было переосмыслено, обновлено и также дополнено скульптурами, арт-объектами, инсталляциями. Можно сказать, что это самый демократичный тип экспозиционного пространства, обеспечивающий доступность, ясность и тактичность коммуникации современного искусства и человека.



## Литература

1. *Erbani, F.* Under ground - Le stazioni dell'arte. Una cura di ferro per Napoli città ferita / Francesco Erbani // Repubblica. – 2005. – 28 novembre. – URL:[https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/11/28/under-ground-le-stazioni-dell-arte.html?refresh\\_ce](https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/11/28/under-ground-le-stazioni-dell-arte.html?refresh_ce) (дата обращения: 20.02.20).
2. *Hosmer, K.* Design Declared Most Impressive in All of Europe / Katie, Hosmer // My Modern Met. – 2013. – 9 January. – URL: <https://mymodernmet.com/oscar-tusquets-blanca-toledo-metro-station-naples-italy/> (дата обращения: 02.02.20).
3. *Mellini, A.* Naples subway system / Alessandro Mellini, Gae Aulenti. – 2003. – 01 January. – URL: <https://www.floornature.com/naples-subway-system-gae-aulenti-alessandro-mellini-4162/> (дата обращения: 02.02.20).
4. *Darley, G.* Travelling in style on the Naples metro / Gillian Darley // Apollo international art magazine. – 2019. – 13 June. – URL: <https://www.apollo-magazine.com/art-underground-naples-metro/> (дата обращения: 12.02.20).
5. *University of Naples Subway Station* // Corian. – URL: <https://www.corian.com/university-of-naples-subway-station> (дата обращения: 10.02.20).
6. *Stazione Materdei: metro linea 1* // MetroArt Napoli. – URL: <http://metroart.anm.it/stazioni-arte/materdei.html> (дата обращения: 20.02.20).

УДК 721.012:75.052:747:7.01:72.036

**Н. Г. Дружинкина**  
Санкт-Петербург, Россия  
Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

**Живописные изыскания в пространственных представлениях  
зодчих XX – начала XXI в.: проблема синтеза искусств от модерна  
к функционализму**

*Статья посвящена проблеме синтеза искусств в архитектурных проектах XX – начала XXI вв.: от модерна к функционализму. Взгляды художников и архитекторов на проблему взаимодействия монументальной живописи и архитектуры в поисках стиля претерпевают изменения. Творчество отечественных и зарубежных живописцев и архитекторов тому подтверждение. В решении синтеза искусств можно выделить классический и постклассический подходы.*

Ключевые слова: архитектура, монументальная живопись, синтез искусств, модерн, функционализм.

**Natalya G. Druzhinkina**  
Saint-Petersburg, Russia  
Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

**Pictorial researches in spatial representations of architects  
of the XX – beginning of the XXI century: the problem of synthesis  
of arts from modern to functionalism**

*The article is devoted to the problem of synthesis of arts in architectural projects of XX – early XXI centuries: from art Nouveau to functionalism. The views of artists and architects on the problem of interaction between monumental painting and architecture in search of style are undergoing changes. Creativity of domestic and foreign painters and architects-proof. In the solution of synthesis of arts it is possible to allocate classical and postclassical approaches.*

Keywords: architecture, monumental painting, synthesis of arts, art Nouveau, functionalism

Архитектура – это пространство, и живопись является организующим фактором этого пространства. «Пространство, а не камень – материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма в архитектуре. Пространственности, а затем скульптурной форме должна служить

живопись в архитектуре. В таком их соподчинении и я признаю их синтез в архитектуре», – писал лидер рационалистов Н.А. Ладовский [1, с. 344].

Важно, как понимались проблемы синтеза искусств, в частности, задачи связи архитектуры и монументальной живописи церковными художниками рубежа XIX–XX вв., затем – конструктивистами (Я. Черниковым, Э. Лисицким, К. Малевичем и др.), а потом и представителями социалистического реализма (В. Мухиной, Б. Иофаном, И. Щусевым и др.)

Синтез искусств работает на реализацию стиля в архитектурном сооружении, на воссоздание образа эпохи во всей ее целостности и неповторимости. Композиционные закономерности синтеза искусств, прежде всего, архитектуры и монументальной живописи, включают в себя единство формы и содержания, масштабность, пропорциональность, архитектурность, пространственную соподчиненность частей и целого и т.п.

Понимание синтеза искусств мастерами разных эпох эволюционировало. В решении синтеза искусств можно выделить классический и постклассический подходы. Например, церковная и классическая архитектура демонстрируют классический подход, а постклассический – характерен для течений модернизма и постмодернизма, где присутствует игра, ирония, пастиш и т.п. Первый – замечательным образом раскрывается на примере декоративной отделки и росписей храмов (как дореволюционных, так и современных, например, в творчестве, Ф.О. Шехтеля, А.В. Щусева, В.А. Котарбинского, современные храмовые росписи А.А. Беляева в Дивеево [5]) и в классической архитектуре. Второй – в постройках ведущих зодчих (Я. Черников, С. Калатрава, З. Хадид и др.).

Модерн привнес декоративность, символичность, орнаментальность, «линию бича» в монументальную живопись. Конструктивизм оперировал авангардистскими формами в искусстве с подчеркнутой плоскостностью, геометрической стилизацией. Социалистический реализм стремился к торжеству бесконфликтного искусства, созданию «большого стиля» с опорой на классическое искусство. (Однако иногда это приводило к излишней описательности, нарочитой агитационности, порой в ущерб монументальности.)

Модерн обращался к частному заказчику особняков с их замкнутым пространством в заданных параметрах, пусть и асимметричной планировки, но все же статичным. Современная нелинейная архитектура с ее фрактальностью – изменчивая модель в изменчивом мире. Меняющиеся точки восприятия пространства и пространственных построений звучат как вызов статике. Живописный метод в проектировании, архитектурный подход в живописи – реалии современности. Само здание стало живописным объектом, а его части – деталями огромной картины. Усложненность трактовки постмодернистского дискурса налицо.

Безусловно, художники-живописцы любят использовать стены для своих произведений (например, Ф.О. Шехтель вспоминал о своем сотрудничестве с В.Э. Борисовым-Мусатовым).

В монументальной живописи, связанной с архитектурным пространством интерьера, экстерьера и градообразующей средой, появляются задачи решения архитектурного ансамбля, синтеза архитектуры и живописи. Укрупненные размеры живописи (в отличие от камерности станковой живописи и интимизации образов), масштабность идей росписей диктуют обобщенно-художественные образы, переводят конкретику изображения в знак, символ. Это сообщает конкретным изображениям знаковый, символический или аллегорический характер.

Цельность композиции, особое композиционное усложнение, стилизация, порой подчеркнутая театрализация за счет выразительности позы, жеста, силуэта могут помочь в реализации синтеза искусств. Главное – изображение не должно потеряться в пространстве, а должно стать гармоничным, необходимым акцентом в общем строе архитектурного замысла. Живописная монументальная композиция должна развиваться в пространстве, в том числе за счет введения в нее архитектурных изобразительных элементов (части фасадов, сандриков, пилонов, пилястр, лопаток и т.п.). Монументальная живопись (во фресках, мозаиках XX в.) стремилась к метафоричности, обобщению своих художественных образов, к символу, аллегории. В ряде примеров господствует, как и необходимо, архитектоническое начало.

Символический смысл росписей в храмовых комплексах на рубеже XIX–XX вв. или в эпоху стилистических преобразований конструктивно взаимосвязан с архитектурой, тектоникой несущих и несомых частей сооружений. Заполнение происходит на таких участках, как фронтоны, сандрики, алтари, подкупольные пространства, стены, торжественные залы. Важно, чтобы проектный модуль учитывался живописцами, работающими с архитекторами с самого начального этапа разработки проекта.

Средствами монументальной живописи создается символика современной жизни. Как и ранее – крест, распятие, сноп, звезда. На смену аллегорическим, символическим образам прибавляются и фирменные стили, знаки, логотипы, реклама, которые своими силуэтами, концентрированными в изображении смыслами, масштабами, отвлеченной формой, предельным упрощением изображения способны кодировать на подсознательном уровне. Иными словами, в монументальное искусство сегодня проникла (пусть и незначительно) реклама (скрытая или явная) – двигатель бизнеса и дизайна. И художник в некотором смысле невольно принял условия игры.

Причем, большой мастер всегда стремится дать глубокое художественно-образное, идейно-философское обобщение теме изображения, совпадающей или вступающей в диалог с идеей архитектурного сооружения.

Причем, замыслы архитектора и живописца, как у писателя и художника-иллюстратора могут совпадать напрямую, или быть параллельны, находиться в разных плоскостях. Главное, чтобы не чувствовалась оформительская, второстепенная роль живописи по отношению к архитектуре,

фрагментарность изображения вместо ансамблевости и органичности взаимодействия и взаимопроникновения архитектуры и живописи.

Недопустимы и штампы, неоправданные повторы отдельных элементов по всему периметру сооружения, а также изображения-ребусы, преувеличивающие значение тайной зашифрованности смыслов в пластической композиции. Декоративность, динамичность композиции, выразительность силуэтов, ритмичность цветовых пятен способны раскрыть и развить идею архитектуры в едином ансамбле.

Сакральный смысл присутствовал и в росписях и мозаиках метро 1930–50-х гг. в Москве и Санкт-Петербурге (станции строились как подземные храмы с тремя нефами, условной иерархией небесного будущего торжества коммунизма и земного рая, где праведная жизнь преподносится и жертвуется во имя построения светлого будущего). Обилие золота, символика цвета (красного, черного, белого, желтого – сродни христианскому искусству) усиливала звучание перманентной идеи перманентной революции. Многие художники и архитекторы с дореволюционной практикой работ по благоустройству церковных построек (возведению, реставрации, отделке и т.д.) перенесли в новую эпоху принципы храмового синтеза, который считался эталонным в плане сотрудничества разных видов искусств в одном архитектурном сооружении.

Архитектор Иван Александрович Фомин в 1907 г. писал «об окраске старинных зданий», что ее нельзя менять и необходимо действовать планомерно, сохраняя ансамбль, но не в ущерб отдельному зданию, скомпоновывая окраску домов. Он рекомендовал не окрашивать природный камень сооружений, оставляя красоту его фактуры, наравне с патиной времени: «Там же, где камня нет, архитектурную композицию полезно, а иногда и необходимо дополнять удачною окраскою» [1, с. 111]. Он считал, что дома лучше окрашивать в два цвета, например, желтый и белый. Фомин считал, что архитектор должен изначально выделить места, стены для живописца и скульптора для реализации их замыслов в рамках проекта. Причем, «каменная стена требует монументальной обработки в характере устойчивых форм манеры и фактуры» [1, с. 139]. Наивно-реалистическая трактовка образа по Фомину в этом случае неприемлема.

В функционализме подчеркнута работа конструкций и сопредельных узлов, открыта конструкция несущих и несомых балок, а в классических стилях – задрапирована ордером, задекорирована с помощью синтеза искусств.

Архитектор Я.Г. Черников уделял огромное значение взаимоотношениям цвета и сооружения, т.е. «цветным орнаментам». Так, в разделе «Гармония красок в архитектуре» он, в частности, справедливо писал: «Любой цвет, любая окраска сооружения хороша в том случае: 1. Если эта окраска соответствует всему облику сооружения; 2. Если окружающие здание постройки имеют цветовую увязку между собою; 3. Если окраской не уничтожены те основные части, которыми должно характеризоваться произведение зодчего» [2, с. 35]. Материалы отделки здания и фактурная

обработка поверхности также отнесены им к цветовому оформлению здания. Гармоничное цветовое решение архитектурного сооружения происходит тогда, если удастся: а) передать легкость или тяжесть сооружения, б) придать зданию сумрачный или радостный вид, в) передать цельность или раздробленность сооружения, г) подчеркнуть нужные особенности здания, д) способствовать оттенению выступающих или западающих массивов или сплачиванию выпирающих наружу частей, е) придать законченный и обобщенный вид сооружению, ж) способствовать выявлению особенностей участвующих форм, з) придать то или иное декоративное оформление плоскости или объема, и) способствовать лучшей освещенности внутренних помещений здания [2, с. 36].

Причем, назначение здания должно соответствовать впечатлению от него. Ограничивающая, обеспечивающая и эстетическая функции мыслились им в неразрывном единстве. Более того, в достижение особого ритма «высшего порядка» огромное значение имеют, в том числе, и такие элементы, как: «уместная «ударность» отдельных соприкасающихся частей»; общая согласованность элементов красочности (иллюминовок); обобщенное выдвигание и в тональных отступлениях (вверх и вниз от основной базы) участвующих частей и т.п. [2, с. 89–90].

Черников учил составлять соответствующие орнаментальные композиции. Стилизации Я. Чернихова принадлежат эпохе конструктивизма и функционализма, и не случайно в них господствует геометризация на основе модульной сетки (а не линия «бича», как в модерне). Он приходит к орнаментальному черчению: «Всякое построение орнамента ограничивается какой-нибудь замкнутой фигурой прямолинейного или криволинейного характера. Не во всех случаях представляется необходимым обвести чертежной линией внешнее очертание (конфигурацию) изображения. Помимо ритма, заключенного в самом пятне орнамента, бывает необходимость создать ритм: 1) ленточный прямой; 2) ленточный круговой; 3) ленточный фигурный; 4) ленточный радиальный» [3, с. 15].

В свою очередь, Б.М. Иофан в своих выступлениях постоянно подчеркивал необходимость учиться у великих предшественников, размышляя о народности искусства и архитектуры. В 1944 г. он справедливо писал «О монументальности и стиле» так: «монументальные общественные сооружения определяли собой архитектурный стиль эпохи [...] ведущие типы сооружений вырабатывали характер архитектуры своего времени и создавали господствующую, законченную архитектурную систему, начиная от общих композиционных принципов и вплоть до деталей» [4, с. 222]. Он считал, что принцип ансамблевости при строительстве больших архитектурных комплексов (площадей, магистралей, парков, набережных, крупных общественных зданий и жилых кварталов) способствует содружеству искусств. Инициатором становится архитектура. Иофан призывал сохранять чувство меры, художественного вкуса при насыщении архитектурных сооружений скульптурой,

ратовал за использование синтетических смол и пластмасс как архитектурно-декоративных материалов для витражей, панно, мозаики и скульптуры. Опора на Ренессанс у мастеров социалистического реализма звучит в качестве подтверждения композиционной логики построения сооружений.

И сегодня, кстати, огромное значение в реализации синтеза архитектуры и окружающей среды имеют малые архитектурные формы (фонтаны, беседки, каминь, лестничные спуски и т.п.). Цвет и свет в архитектуре, лиризм, музыкальность, готизированность (как устремленность ввысь) стали отличительными качествами русской архитектуры и повлияли на весь строй монументальной живописи.

Росписями панно в общественных зданиях занимались Е. Лансере, В. Фаворский, А. Дейнека и др. «Гармония контраста, гармония единообразия и гармония конгломерата – все это материал, которым архитектор должен свободно и сознательно пользоваться, создавая свои произведения в городах и среди природы – учил А.В. Щусев [1, с. 197].

Работая над разными новыми типами зданий (Дворцы Советов, театры, музеи, Дома коммуны и т.п.), они перенесли на них свое отношение к сооружению как к храму, что, безусловно, положительно сказалось и отозвалось в декоративном решении фасадов и интерьеров общественных зданий. Несмотря на аскетизм архитектуры конструктивизма и функционализма, синтетический комплексный подход отразился на решении профилировок, членений фасадов, окраске, силуэтах зданий, системе пропорционирования и масштабирования частей и целого.

Таким образом, монументальная живопись, неразрывно связанная с архитектурой, в своем развитии естественно испытывает влияние стилевых, образно-конструктивных черт зодчества. Однако полное совпадение не всегда необходимо. Сегодня живопись влечет за собой архитектуру, а живописный метод становится методом проектирования. Произошла революция в проектном мышлении. Синтез осуществляет компьютер. Разнокачественные структуры, несопоставимые образы выступают как «внешние силы», которыми следует «овладеть» теперь уже в акте морфогенетических преобразований, доверенных компьютеру.

Сегодня расширение ассортимента материалов, возможностей техники монументальной живописи органично связано с трансформацией, мифопоэтизацией пластического образа, пластической формы. Возможности применения новых материалов и техник в современной декоративной живописи, предназначенной для интерьеров, внешнего оформления зданий, для садов и парков влекут проблемы осмысления и бытования и лэнд-арта, и граффити, и арт-объектов.

Синтез искусств также связан с отношением к традиции, национальным школам зодчества, живописи, пластики. Стиль и художественный образ становятся важными характеристиками синтеза пространственных искусств (монументальной живописи, скульптуры и архитектуры, прежде все-

го). Современные дизайнеры среды занимаются «доводкой» декоративно-художественных решений архитектурных проектов – это как послесловие после реализации архитектурного замысла, что нарушает принцип содружества искусств, согласованности на всех стадиях работы над объектом.

Можно привести много примеров интересных решений монументальных искусств в экстерьерах и интерьерах ведущих мастеров XX–XXI вв. историзма, деконструктивизма, хай-тека и др. Как в творчестве З. Хадида, С. Калатравы, Ф. Гэри, например. В функционализме процесс проектирования подчиняется принципу «изнутри – наружу», а в классицистических стилях «снаружи – внутрь», т.е. историзм, описательность, образность, идейная предначертанность, декоративность архитектурных средств главенствуют в сооружении.

Часто сами зодчие становятся дизайнерами своих построек, с одной стороны, они рвут с традицией, с другой – и органично продолжают мировой опыт архитектуры и искусства. Например, образы С. Дали вышли из картин и стали арт-объектами в пространстве двора, улицы, интерьера. Проуны Э. Лисицкого из двухмерной плоскости материализовались в трехмерные объекты. Метаморфозы сознания в архитектуре и дизайне способны творить чудеса. Творения С. Калатравы, З. Хадида, Ф. Гэри свидетельствуют о том, что нелинейная архитектура сама становится живописью, скульптурой, арт-объектом. В конце XX в. произошло не просто размывание граней между жанрами, но и видами искусства, включая и имитацию материалов строительства.

В исторических стилях, как правило, архитектура диктовала, задавала стилистику декоративного оформления интерьера. Сегодня достижения в живописи и пластических искусствах способны менять облик архитектуры.

## Литература

1. *Мастера советской архитектуры об архитектуре*. – М.: Искусство, 1975. – Т. 1.

2. *Черников, Я. Г.* Основы современной архитектуры: экспериментально-исследовательские работы / Я. Г. Черников. – Л.: Ленинградское общество архитекторов, 1930.

3. *Черников, Я. Г.* Орнамент: композиционно-классические построения / Я. Г. Черников. – М.: Сварог и К, 2007.

4. *Мастера советской архитектуры об архитектуре* / ред. М. Г. Бархин, А. В. Иконников [и др.]. – М.: Искусство, 1975. – Т. 2.

5. *Храмовые росписи Анатолия Беляева: (к проблеме канона и стиля в современной религиозной живописи)* // Новое искусствознание. Специальный конференц-выпуск «Русское искусство второй половины XX - начала XXI вв.» – 2019. – № 1. – С. 35-39. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hramovye-rospisi-anatoliya-belyaeva-k-probleme-kanona-i-stilya-v-sovremennoy-religioznoy-zhivopisi> (дата обращения: 20.02.20).



**Монументальное искусство в городском культурном пространстве:  
на примере Оренбурга**

*Монументальное искусство получило развитие в Оренбурге в 1970–1980-е годы, благодаря приглашенным художникам-монументалистам, выпускникам художественных вузов Москвы и Харькова. Мозаики, росписи, витражи, созданные этими мастерами, украсили город и придали ему неповторимый облик. В перестроечное время не все монументальное наследие советской эпохи оказалось востребовано, часть произведений была утеряна. Вопрос сохранения советского монументального искусства в Оренбурге до сих пор остается открытым.*

Ключевые слова: монументальное искусство, росписи, витраж, мозаика, городское пространство, советское искусство.

**Olga I. Kober**

Orenburg, Russia

Orenburg state university

**The monumental art in urban cultural space: as an example of Orenburg**

*The Monumental Art was developed in Orenburg in 1970–1980, due to the invited artists and graduate students from Moscow and Kharkov universities. Mosaics, paintings and glass paintings were created by these artists and gave the town an extraordinary image. During the adjustment period the monumental heritage of the Soviet era had become redundant and a part of some artworks was lost. The discussion about the Monumental Art preservation still remains open in Orenburg.*

Keywords: monumental art, paintings, glass paintings, mosaic, urban space, Soviet art.

Расцвет монументального искусства в Оренбурге связан с крупномасштабным строительством, развернувшимся после открытия в 1960-х гг. месторождения природного газа. Благодаря развитию газового комплекса Оренбург быстро превратился в современный многоэтажный благоустроенный город, появлялись новые микрорайоны, проспекты, здания, численность населения резко возросла. Мэр, говоря современным языком, в этот период (с 1977 по 1991 г.) был Ю.Д. Гаранькин, человек, равнодушный к искусству, он внес большой вклад в изменение культурного облика

города. При нем открылись музей истории Оренбурга, музей изобразительных искусств, выставочный зал, художественное училище, установлены скульптурные памятники, по его инициативе приглашены художники-монументалисты, украсившие своими произведениями здания и архитектурно-пространственную городскую среду. В монументальную секцию оренбургского отделения Союза художников приходит самое активное пополнение, выпускники Московского государственного художественного института им. В. Сурикова и Харьковского художественно-промышленного института, что явилось закономерным отражением ситуации в стране, когда монументальное искусство с мощным идеологическим зарядом, выражая систему социальных, моральных ценностей эпохи, оказалось ведущим среди других видов пластических искусств.

Творческий опыт региональной школы монументальной живописи Оренбурга позволяет воочию убедиться в ценности ее локальной художественной традиции. Сформировавшись с характерным для провинции запаздыванием, «оренбургское искусство интересно преломлением ведущих общестилевых тенденций монументальной живописи 1970–1980-х годов, изобилуя интересными аналогиями, и неотъемлемо от индивидуальности города, местного художественного колорита» [5, с. 65].

Первое монументальное произведение в городе появилось по заказу городских властей и партийных органов и носило явно агитационно-политический характер, все последующие росписи и мозаики никакой пропагандистской цели уже не преследовали, являясь примером гармоничного воплощения монументального искусства в архитектуре.

**Ерышев Николай Павлович (1936–2004)** – народный художник РСФСР (1986). После окончания Краснодарского художественного училища и Суриковского института (мастерская А.А. Дейнеки) в 1962 г. художник-монументалист приехал по приглашению в Оренбург. Заказов на монументальное искусство на тот момент в провинциальном городе, где преобладала старая застройка XIX – начала XX в., не было, и он стал активно работать в станковой живописи, участвовать в зональных, республиканских, всероссийских выставках, вступил в члены Союза художников и возглавил Оренбургский Союз художников.

Его по праву называли мастером сюжетной картины. «Из всех жанров, – подчеркивал художник, – предпочитаю картину, как жанр наиболее сложный» [2, с. 18]. Уравновешенные композиции, строгий рисунок, сдержанный цветовой строй – все свидетельствовало, что в глубине души он оставался монументалистом.

Только через 15 лет после окончания вуза у него появилась единственная возможность проявить себя в монументальной живописи, выполнив государственный заказ – роспись «Штаб революции» (ил. 1) в зале заседаний оренбургского горисполкома. По воспоминаниям писателя и

журналиста В. Савельзона, художник «тогда очень увлекся, дни проводил на лесах, в любимой работе. Это был его подарок Оренбургу» [4].



Ил. 1. Штаб революции. Роспись.  
Зал заседаний Оренбургского городского Совета. 1977 г.

Хорошее знание законов монументализма позволило художнику найти оптимальное решение неоклассицистического интерьера, разъединенного мелкими членениями колонн на отдельные простенки. «Все пять частей фрески пронизаны мощным, волнообразным движением – вихрем революции». [3, с. 71]

В центре композиции – фигура Ленина. Можно предположить, что на создание образа Ленина оказала влияние картина «1918-й» Миши Брусиловского и Геннадия Мосина, «инакомыслящих» художников, с которыми Ерышев познакомился перед зональной выставкой еще в 1964 г., жил у них в мастерской и был свидетелем того, как создавалось это скандальное полотно с новой трактовкой вождя. Но у Ерышева Ленин иной: не тихий и скромный, как у А.С. Серова, автора многочисленных картин о вожде, но и не рупор, готовый на все ради своей цели, как у Брусиловского. Вождь революции сосредоточен, уверен в выбранном пути, о чем свидетельствует сжатый кулак правой руки.

Четверть века эта роспись украшала зал заседаний сначала горсовета, затем администрации города. Менялись времена, менялась страна, менялось отношение к революции и образу Ленина. Произошли колоссальная переоценка ценностей и отказ от былых идеалов. И тем не менее, главная улица в Оренбурге по-прежнему носит название «Советская», в центре города стоят 2 памятника Ленину. В Ленинском (!) сквере, из числа первых памятников в стране, открыт еще в 1925 г. (скульптор В.В. Козлов и архитектор М.В. Рянгин), и на центральной площади, рядом с Домом Советов, установлен в 1963 г. (скульптор В.Б. Пинчук, архитектор А.И. Лапиров). Это не значит, что в провинцию не докатилась волна перемен, происшедших в столице, которые выражались, в том числе, в сносе старых памятников и переименовании улиц и площадей. Просто здесь отнеслись к своей истории с пониманием и уважением.

Но почему-то именно эта роспись смутила отцов города, когда-то ее заказавших, и в начале уже 2000-х гг., при жизни художника, руководствуясь новыми взглядами на историю страны и новыми политическими убеждениями, они дали команду закрыть роспись белыми щитами до лучших времен. То, что это произведение монументального искусства, их не остановило. Спасибо, что не закрашили...

Невольно напрашивается аналогия с блестящим мексиканским монументалистом Диегой Риверой, чья роспись «Человек на распутье», сделанная в Рокфеллеровском центре Нью-Йорка, была уничтожена, потому что художник отказался заменить изображение Ленина «изображением лица неизвестного человека».

Ерышев, в отличие от власть имущих, своих взглядов не менял и от сделанных произведений никогда не отказывался. Как человек с активной жизненной позицией, он до конца жизни в своих работах затрагивал актуальные вопросы дня, размышлял о времени, стране, событиях и о людях.

*Асаев Рашид Якунович (1948)* – заслуженный художник РФ (1999). Выпускник Суриковского института (мастерская Ю.К. Королёва) в 1979 г. приехал в Оренбург и вскоре стал ведущим художником-монументалистом, украсив городское пространство мозаиками и росписями, многообразными по тематике и художественным решениям. В основе монументальной концепции Асаева лежит «особое чувство пространства, убежденность в его основополагающей, формообразующей роли» [1, с. 7].

Асаев – автор самых известных в Оренбурге мозаичных панно на новых строящихся сооружениях:

- Торговый комплекс «Радуга», 1982;
- Дворец культуры «Дружба» (ныне ДКиС «Газовик»), 1983;
- Стадион «Динамо», 1988;
- Рынок в Степном поселке, 1989.

Здания, фасады которых украсили работы монументалиста, самого разного предназначения, торгового, спортивного, культурного: магазин, рынок, стадион, дом культуры, – но это места наибольшего скопления людей, наиболее востребованные горожанами. И монументальное искусство стало мощным эстетическим средством выражения уникальности сооружения и его значимости в архитектурной среде. Что объединяет столь разные мозаики художника? Поэтические образы, несущие гармонию и красоту, его мозаичные панно вне времени, вне политики. Это произведения монументального искусства высокого художественного уровня, обращенные к вечным ценностям и обладающие колоссальной силой эмоционального воздействия на окружающее городское пространство.

«Радуга» – так называется его первая мозаичная композиция из смальты на вертикальном выступе Торгового дома, построенного в новом микрорайоне города. Радуга в искусстве всегда выступает символом надежды, новой жизни. В центре панно – аллегорическое изображение

счастливой жизни под мирным небом: молодая семья безмятежно играет с ребенком в солнечный радужный день. На фоне скучной застройки типовыми панельными многоэтажными домами и обезличенного городского пейзажа яркое мозаичное панно, несущее красоту, свет, радость, подчеркнуло индивидуальность облика торгового центра и стало самым значимым явлением в культурном пространстве этого микрорайона.

Но в 2000-е гг., после передела собственности торговых сооружений, новые хозяева ТК «Радуга» сочли, что радужное настроение им ни к чему, нужно здание перестроить, сделать новый экстерьер, отвечающий главной задаче: как получить максимум прибыли. И панно просто закрыли щитом, разместив на нем рекламу. В 2019 г. панно открыли, но вместо серьезной реставрации мозаики в нескольких местах, где осыпи и утрачен красочный слой, перекрыли рекламными перетяжками, так что жители микрорайона до сих не могут цельно воспринимать это уникальное произведение монументального искусства.

Одной из лучших мозаик Асаева по праву считается композиция «Музы» (ил. 2) на фасаде Дворца культуры ДКиС «Газовик» (ил. 3).



Ил. 2. Музы. Мозаика.  
Римская смальта. 1983



Ил. 3. ДКиС «Газовик»

«Воздушные музы легки и изящны, кисея туник послушно следует за их грациозными движениями, пропорции их тел совершенны, они – богини творческого вдохновения. Они несут красоту и гармонию в мир, говорят о вечной сущности искусства, в разных его проявлениях» [1, с. 5].

В конце XX в. газовики-хозяева дворца культуры решили провести реконструкцию дворца культуры и построить рядом офис в архитектурном стиле, отвечающим запросам нового времени. Вопрос стоял о том, как впишется мозаика в обновленный фасад здания дворца и в комплекс построек в целом. Поговаривали, что ее могут уничтожить, но оренбургский городской Совет решил подстраховаться и принял решение обязать газовиков сохранить одно из лучших произведений монументального искусства в городе. В результате мозаику отстояли. Как показало время, работа Асаева прекрасно вписалась в новый архитектурный ансамбль, став его органической и неотъемлемой частью и своеобразной изюминкой.

Центральный вход на стадион «Динамо» с двух сторон оформлен панно, где представлены стилизованные фигуры спортсменов в стремительном движении, символизирующие главный девиз спорта: быстрее, выше, сильнее. Ничего лишнего, все выполнено в сдержанной цветовой гамме. Когда-то это был главный стадион города и здесь проводились грандиозные культурные и спортивные мероприятия, собирающие по несколько тысяч людей. Сегодня старейший оренбургский стадион, будучи собственностью спортивного общества «Динамо» с руководством в Москве, влачит жалкое существование, и местные власти не могут что-либо предпринять на «чужой» территории. Мозаичное панно нуждается в реставрации, но денег на это нет.

И четвертое мозаичное панно художника, украшавшее рынок в новом жилом микрорайоне города – поселке Степном, во время реконструкции и расширения торгового павильона оказалось перекрытым новыми конструкциями и закрытым, очевидно, навсегда для горожан.

Наряду с мозаиками, Асаев выполнил и монументальные росписи в интерьерах общественных зданий Оренбурга:

- Станции юных техников, 1980–1981;
- Музее Ю.А. Гагарина (в бывшем летном училище, а ныне кадетском корпусе), 1989;
- Муниципальной клинической больнице № 5, 1991.

Понимая значимость монументального искусства и ответственность перед горожанами, художник заявил: «Считаю, что дело, которым я занимаюсь, должно рождать у зрителя чувства добрые и прекрасные. Образование монументалиста обязывает меня к этому, ведь стена, расписанная художником, находится в постоянном контакте со зрителем, и в случае неудачи ее не отвернешь от зрителя» [1, с. 7].

С 1990-х гг. Асаев больше не получал государственных заказов на создание монументальных произведений, у него, как и у всех монументалистов, было два выхода: обратиться к станковой живописи или выполнять частные заказы по оформлению особняков нуворишей. Не изменяя своим взглядам, а он всегда отличался несговорчивостью, умением отстаивать свою позицию, он выполнил несколько росписей в интерьерах частных домов. Ему не стыдно за эти работы, поскольку он никому не угождал и не шел на сделку со своей совестью. Что касается станковых произведений, то он нашел свой жанр – пейзаж – и свою тему – оренбургские горы. Как говорит сам художник: «Наверное, это от монументалки у меня тяга к горам, пространству, воздуху, небу. Мощная стихия поражает меня. Поднимешься на гору, а там такая ширь, такой простор, на сто километров все видно. Мне нравятся наши горы, они как бы вытекают друг из друга. Сколько в них лирики!» [1, с. 9].

**Масловский Александр Васильевич (1952–2018)** – заслуженный художник РФ (2008). Выпускник Суриковского института (мастерская Ю.К. Королёва), родом из Красноярского края, с 1981 г. связал свою жизнь с

оренбургским краем. Самая значительная работа монументалиста советского периода – роспись «Связь времен» в фойе Дворца культуры «Газовик», выполненная в 1983 г. На фоне ротонды, легко узнаваемого архитектурного объекта Оренбурга XIX в., расположенного в центре города, происходит встреча молодых людей, девушек и юношей, из разных эпох и времен, и оказывается у них много общего: мужское достоинство, стать и женская грация, изящество. Герои завораживают и погружают нас в поэтический мир грез и мечтаний. Масловскому «удалось с наибольшей полнотой воплотить свои художественные идеалы. Он создает пленительную природную среду, ощущение длящегося созерцания, ненавязчиво настраивая зрителя на восприятие искусства».

Трепетность, тонкость, интимность – эти слова как нельзя лучше характеризуют роспись, расположенную в фойе, возле гардероба, где постоянная суэта, сутолока. Художник словно призывает остановиться на мгновение и погрузиться в лирическую атмосферу и неспешную жизнь своих героев. Очевидно, такой настрой не устроил газовиков, владельцев дворца, и они закрыли роспись.

В советское время Масловский выполнил только одно мозаичное панно на фасаде здания издательского комплекса «Южный Урал», зато в последние 20 лет на него буквально посыпались церковные заказы. Он оформлял старые и новые храмы в Оренбурге, в Саракташском и Александровском районах области. Кроме того, его приглашали и в другие регионы России, например, в Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский женский монастырь Нижегородской области, для которого он сделал три большие мозаичные иконы. Для Никольского кафедрального собора в Оренбурге, старейшего из сохранившихся и главного храма города, он выполнил мозаики Святых Владимира и Ольги. Масловский до последнего дня оставался востребованным монументалистом. После его смерти прошла персональная выставка станковых работ в галерее искусств на Пушкинской в Оренбурге, которая продемонстрировала, какой это был тонкий портретист и лирический пейзажист с поэтической душой.

Харьковская монументальная школа в Оренбурге представлена именами трех художников: Ю. Гилев, В. Манахов, А. Шлеюк. Полные творческих замыслов, они активно включились в создание нового облика города. Они сделали немало росписей в интерьерах городских зданий, А. Шлеюк выполнял, кроме того, витражи, панно в технике батика, мозаики. Ю. Гилев прославился как мастер витража. Одна из знаковых работ Гилева – витражи в здании музея истории Оренбурга, памятнике архитектуры федерального значения, построенном в неоготическом стиле в середине XIX в. по заказу генерал-губернатора В.А. Перовского. Перед монументалистом стояла сложная задача – вписать в готические оконные проемы витражные композиции, не испортив цельности восприятия уникального объекта архитектуры. Он изобразил три исторические личности: Шевченко, Даля, Пушкина, которые волею судьбы оказались в Оренбурге. Монументальное

искусство, благодаря художнику, наполнило пространство музея новой жизнью. «Если градостроители и архитекторы создают, так сказать, материальный «костяк» среды обитания, то монументальные произведения помогают освоить и приблизить эту среду к человеку» [6].

С распадом СССР закончилась эпоха грандиозного монументального стиля. Отсутствие государственного заказа на создание художественного произведения оставило не у дел художников-монументалистов, многие из которых полностью переключились на станковое искусство.

Подводя итоги, можно констатировать: художники Оренбурга внесли значительный вклад в развитие самобытного художественного очага монументального искусства, которое со временем обретает все большую культурную, эстетическую и историческую ценность. И вопрос сохранения монументального искусства советской эпохи в городе – один из острейших на сегодня, потому что это – «...человеческие ориентиры, которые люди создали как символы своих идеалов, целей, действий. Они предназначены пережить период, породивший их, и составить наследство для будущих поколений. Как таковые они образуют связь между прошлым и будущим» [7, с. 293].

#### Литература

1. *Живопись: монументальная, станковая, декоративная: альбом* / сост. Р. Я. Асаев и М. Р. Асаева; вступ. ст. И. В. Бушухиной. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2014. – 144 с.
2. *Ерышев, Н. П. На своей земле* / Н. П. Ерышев. – Оренбург: Оренбургское книжное из-во, 1996. – 144 с.
3. *Медведева, Л. С. Художники Оренбургской области* / Л. С. Медведева. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1985. – 200 с.
4. *Савельзон, В. Л. Дважды народный* / В. Л. Савельзон // Оренбуржье. – 2016. – 23 ноября. – С. 8.
5. *Свирина, Н. В. Оренбург XVIII – XX веков* / Н. В. Свирина // Гостиный двор. – 2005. – № 17. – С. 24-74.
6. *Толстой, В. П. Монументальное искусство в урбанизированной среде* / В. П. Толстой. – М.: Декоративное искусство, 2002. – 80 с.
7. *Толстой, В. П. Специфика монументального искусства: его виды и жанры* / В. П. Толстой // Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1985. – Вып. 19. – С. 282-294.



УДК 75.052(571.14)"2000/2010"

**Н. Г. Гончарова**  
Новосибирск, Россия  
Новосибирский государственный  
университет архитектуры, дизайна и искусств

**Концепции монументального искусства в современном городе  
(на примере г. Новосибирска)**

*Описаны основные тенденции современного монументального искусства на примере произведений, созданных в 2000-2010-х гг. в г. Новосибирске. Анализируются технические приемы, композиционные схемы, исследуются новые принципы проектирования, современные произведения сравниваются с произведениями монументального искусства советского периода. Делаются выводы о социальном значении монументального искусства, пути его развития, актуальных проблемах современных художников-монументалистов.*

Ключевые слова: монументальное искусство, городская среда, современный город, Новосибирск, медиа-искусство.

**N. G. Goncharova**  
Novosibirsk, Russia  
Novosibirsk state university  
of architecture, design and arts

**Concepts of monumental art in the modern city  
(on the example of Novosibirsk)**

*The article describes the main trends of modern monumental art on the example of works created in 2000–2010-ies in the city of Novosibirsk. Techniques, compositional schemes are analyzed, new design principles are investigated, modern works are compared with works of monumental art of the Soviet period. The conclusion is made about the social significance of monumental art, the way of its development, the actual problems of modern monumental artists.*

Keywords: monumental art, urban environment, modern city, Novosibirsk, media art.

Исследуя современные произведения монументального искусства в Новосибирске, начиная с 2000 г. можно отметить несколько тенденций, которые корреспондируются с общемировыми тенденциями в искусстве.

Первая тенденция. Начал формироваться и постепенно набирает обороты новый подход к проектированию и реализации произведений монументального искусства – это командный подход, работа проектной группой. В произведениях, созданных в Новосибирске в предыдущий советский пе-

риод, автором выступал один художник, который от стадии форэскиза до процесса работы в материале работал один, в том числе продумывал необходимую его производству систему монтажа, и люди, работающие в его команде, – это в большей мере подсобные рабочие: наборщики, резчики. Так, к примеру, А. С. Чернобровцев – автор монументального панно «Реквием» в Сквере героев революции – не только искал образы и делал зарисовки к портретам будущих героев панно, отрисовывал картоны, но и долго размышлял над системой крепежа и технологическим процессом. Из воспоминаний А. С. Чернобровцева: «Всего было 240 плит весом по 90 кг и больше. Для их размещения на стене соорудили каркас по рядам. И тут выяснилось, что стена, на которой нужно было монтировать панно, имеет наклон в 10 см. в сторону сквера. Пришлось выкопать траншею перед стеной, забетонировать, поставить каркас рядом со стеной на этот фундамент и начать монтировать плиты панно» [5, с. 81]. Или художник В. П. Сокол, проектируя витражи «Города Сибири» для новосибирского метро, применил оригинальную технологию: «чтобы надежно удерживать тяжелые куски литого стекла, Сокол заменил обычные в витражах свинцовые протяжки отлитой из алюминия решеткой. Вблизи алюминиевая линия ровна и невыразительна. Но при отходе, когда материал растворяется в общей композиции, когда стекло становится сияющим цветом, алюминиевая решетка – рисунком витража, все становится на свои места» [4].

В современный период есть также примеры произведений монументального искусства, где автором выступает один художник, но стоит отметить, что автор этот представитель советской школы. К примеру, П. А. Милованов – автор росписи в Соборе во имя Александра Невского, С.Ю. Шишков – автор мозаичных панно на фасаде музея Н. Рериха в Новосибирске. Тем не менее, все больше проектов современного искусства, и в частности произведения монументального искусства, выполняются творческой группой. В подобной творческой проектной группе формируются определенные роли: идейные вдохновители, группа профессиональных художников, участвующих в реализации, группа волонтеров, участвующих в реализации проекта, и медийная группа, запускающая сетевые коммуникационные процессы. Идея привлечения к реализации проекта волонтеров, не имеющих художественного образования или находящихся на ранних стадиях обучения художественному ремеслу, все больше получает распространение. Авторы идеи дают возможность максимально большему числу творческих и неравнодушных к искусству людей принять участие в масштабном проекте, любыми доступными средствами и ресурсами.

Одним из первых шагов в направлении командной работы была роспись клеток в новых павильонах Новосибирского зоопарка в 2006 г. Роспись выполнялась студентами и преподавателями кафедры монументально-декоративного искусства Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии. Руководством зоопарка была задана опреде-

ленная тематика – пейзажи саванны, заросли джунглей, т.к. животные именно из таких климатических пространств должны были заселить будущие клетки, которые из обычной бетонной коробки благодаря росписи превращались в средовое пространство. Полученный художественный эффект смогли отметить посетители зоопарка. Для животных новое пространство также имело положительное влияние, т.к. в результате появления на стенах клеток богатых пейзажных видов, вполне органично вписались в среду клетки дополнительные приспособления для комфортного обитания – канаты, лианы, каменные глыбы, зоны выхода в естественную природную среду. Художникам же данный проект дал возможность построить работу большой проектной группой. Каждый художник расписывал свой уголок джунглей, при этом была возможность работать и малыми творческими группами по 2–3 человека на одно архитектурное пространство. Общая тематика, совместное обсуждение эскизов, ограниченная палитра колеров, предоставленных для работы, ограниченное время для реализации проекта задали положительный вектор продуктивной совместной работе в воплощении единой художественной идеи на развернутом архитектурном пространстве. И теперь, спустя время и говоря об этом проекте, невозможно выделить имя конкретного автора, об этом проекте так и говорят – проект выполнен новосибирскими художниками.

Дальнейшее развитие командный проектный подход в Новосибирске получил в 2010 г. в проекте «Крайние земли». В данном проекте художники-монументалисты создали среду для тематических фотографий. Художники, фотограф и зрители, пришедшие на открытие данного проекта, были вовлечены в процесс создания произведения, и реализация проекта продолжалась непосредственно на открытии. Наглядно было продемонстрировано, что жизнь проекта даже после окончания работы над ним художника-монументалиста не заканчивается, а продолжается, причем силами и творческими идеями зрителей. Процесс создания произведения сам по себе становится актом творчества, подразумевающим определенную интерактивность. Ранее данный подход был просто немислим. Показательно, что после завершения выставки фотографий данное средовое пространство было освобождено от художественных произведений, т.е. роспись попросту была закрашена. Данное пространство перешло в новое функциональное использование, поэтому говорить о процессе создания, окончания и последующем существовании произведения не приходится.

В рамках форума «Интерра» в 2010 г. группой художников-монументалистов «ЛЮДИСТЕН» были расписаны трансформаторные подстанции в центре г. Новосибирска. Создатели проекта – студенты кафедры монументально-декоративного искусства Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии. В своей группе в «ВКонтакте» они заявляли о своих намерениях по преобразованию городской среды, «о желании работать с любыми объектами и видами монумент-

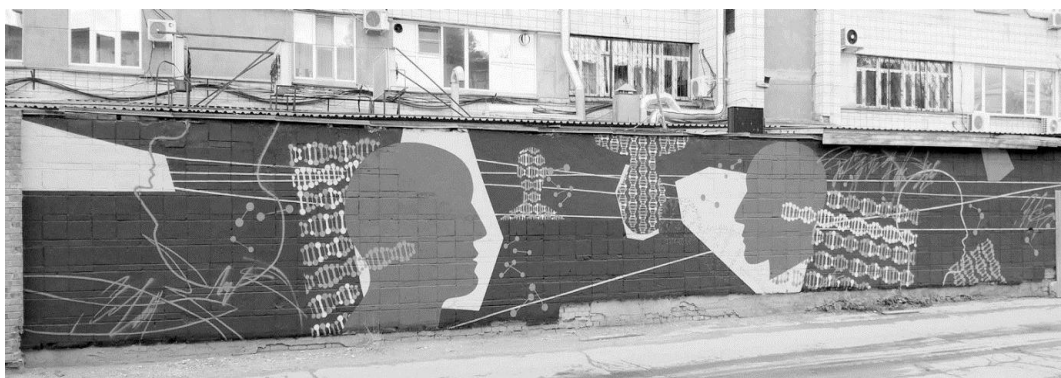
тального искусства – от преобразования бетонных заборов и трансформаторных будок до работы в контексте с новой архитектурой и создания монументальной скульптуры, инсталляций, витражей» [2]. Проект был реализован в виде росписей на коммунальных городских объектах. «Нас волнуют проблемы и радости обывателя, его быт и его душа, а в нашем творчестве – слияние искусства и быта происходит на физическом, умозрительном уровне» [2]. После завершения проекта была проведена выставка. На выставке были представлены красочный отчет о проделанной работе, процессе создания росписей, интересные фотографии, описание концепций произведений, также были продемонстрированы росписи, арт-объекты, которые ЛЮДИСТЕН создали специально для выставки, дабы расширить рамки представления о публичном искусстве, привлечь общественность к проблеме эстетизации и культурного воспитания города. «Совместными усилиями мы можем добиться плодотворного развития Новосибирска, и вести культурный диалог с другими городами и странами, интересней и глубже чувствовать мир вокруг себя» [3].

«Графит науки» – еще один проект, пример яркой и продуктивной командной работы. Реализация проекта помимо всех вышеперечисленных качеств современного проекта монументального искусства происходит под влиянием современных тематических тенденций. Так, ведущим лейтмотивом произведений, созданных в 2017 г., становится наука и научные открытия, сделанные в Новосибирском Академгородке и мире. Актуализация региона – одна из важнейших задач фестиваля. На первых этапах работы фестиваля реализация научной тематики строилась именно на научной территории – коммунальных объектах Академгородка, стенах Новосибирского технического университета. Фестиваль оказался востребованным, и в 2018–2019 гг. подобные произведения появились и на других научных объектах городской среды, например, на стенах Новосибирского государственного технического университета. Такие новые тематические срезы, как: промышленная революция, научно-техническая революция, геологоразведка, авиастроение, биопротезирование – вызвали живой отклик горожан, в каждодневную жизнь которых встроились эти творческие произведения. Органичной оказалась включенность не только зрителя в новую художественную среду, но и представителей других творческих сфер. Так, новосибирские поэты сделали огромный подарок и написали стихи, вдохновлённые росписями фестиваля (ил. 1) [1].

Говоря о второй тенденции развития монументального искусства, можно отметить, что из технологического подхода уходит фундаментальность. Все больше проектов «закрывают» проблему выбора материалов и подбора технологий в стороны простых решений, а именно – росписи акриловыми красками.

Ввиду достаточно большой стоимости оригинальных материалов художника-монументалиста, становится немислимым реализовать мозаику на

100 м<sup>2</sup> или, к примеру, деревянное панно. Поэтому художники-монументалисты выбирают роспись, выполненную акриловыми красками, что позволяет достаточно быстро реализовать проект. Да и задача создания произведения на века теряет свою актуальность. Процессы в социальной сфере, политическая и экономическая ситуация настолько изменчивы, что не возникает даже попыток создать произведение, отвечающее устойчивой идеологии, как это было раньше, к примеру, в советский период. Из этих же соображений: чтобы успеть попасть в конкретный социальный запрос, нужна и технологическая простота, что порождает и новый подход к реализации проекта. Все нарастающий ход времени требует быстрого решения, таким образом, от момента создания эскизов до момента окончательной реализации достаточно масштабного проекта проходит два-три месяца. Скорость реализации достигается, как это было сказано ранее, еще и включенностью в работу команды художников.



Ил. 1. Редактирование генома.  
Э. Бейсембаева, Новосибирский Академгородок. 2017 г.

Третья тенденция. Меняется изобразительная стилистика, в частности подход к изображению человека. В одном произведении решаются достаточно разнообразные приемы, становится возможным совмещение в одном проекте разномасштабных фигур, смело обрезанных фигур, использование, к примеру, только головы в образе человека. Трактовка образа человека только через передачу его лица нам знакома по советскому периоду – панно В.П. Сокола «Богатство Сибири» (ил. 2), где образ молодой девушки как символическое изображение Сибири. Композиция панно, выстроенная из ясных ритмических блоков, задает четкое центральное положение лица девушки, зажатое с двух сторон жесткими треугольными формами, создает ощущение незыблемости Сибири. Лицо решено автором довольно мягко и легко, но декоративно и выделено золотой поталью, обеспечивающей легкое ненавязчивое свечение. Данный прием, золотое свечение волос, само изображение только лица в женском образе, выразительные глаза и статичность образа – все это дает прямые ассоциации с ангельскими ликами и образом Богородицы.



Ил. 2. Панно «Богатство Сибири». В.П. Сокол.  
Дом учёных Новосибирского Академгородка. 1967 г.

На современном этапе изображение в монументальном произведении образа человека через демонстрацию только головы или части фигуры мы видим, наоборот, решенным в крайне реалистическом ключе, даже гиперреалистическом. Подобный образ человека может возникать в любой части композиции – угловые, фланкирующие ее части. Сам образ человека может отражать, как воспринимается на первый взгляд, непосредственно портретное решение, представителя той или иной социальной группы либо как образ предполагаемого «человека-будущего», со всеми анатомическими подробностями.

Приемы разномасштабности, встречающиеся в произведениях монументалистов советского периода, продиктованы необходимостью передачи иерархичности, или статуса.

В современных произведениях фигуры человека не ранжируются по статусу, да и в целом выстраивание иерархичности в отношении социальных связей отсутствует. Разные образы человека несут в себе разные смыслы, знаки, символы. Тот или иной образ человека в произведении становится определенным кодом, несущим в себе скрытые смыслы, расшифровывать которые придется зрителю.

В цветовом решении монументальные произведения советского периода решались либо в графическом ключе, либо в живописном. Сейчас же мы видим, что фигуры могут быть решены в графическом ключе, но через цвет, декоративный подход. Применяются подходы в поиске художественного языка, взятые из сферы веб-графики, например, Эффект глитча [6]. Эффект разрыва, VHS-глюка, или Glitch, действительно, считается одним из простых, сложных, творческих и красивых одновременно. Его несложно создавать, но общий визуальный эффект от его применения получается до-

статочно мощным инструментом в создании актуального произведения, вырывающим монументальное искусство из среды города. Данный эффект наглядно отражает смесь реализма и абстракции, движения и изменения темпа жизни, ощущение быстроты проходящего времени и сменяющейся картинке. Художник-монументалист применяя данный эффект становится на путь актуальности для зрителя.

Таким образом, для современного этапа развития монументально-декоративного искусства присущи несколько тенденций, каждая из которых характеризуется своим частными особенностями или подходами к исследованию.

Проведение выставки после завершения проекта, привлечение достаточно широких масс людей, занятых в процессе создания монументального проекта, широкое освещение проекта в прессе, социальных сетях выводит монументальное произведение на новый уровень, превращает его в медиа-проект. Формат медиа-проекта предполагает встраивание в него современных форм искусства – перформанс, инсталляции. Таким образом, монументальный проект становится способным объединить в себе и высокое искусство – монументальное, доступное ранее только избранным художникам, и искусство широких масс, отражающее потребности включенности в новую информационную реальность. Взаимодействие между художником и зрителем переходит от пассивной формы, от созерцательности к социальному обмену, взаимодействие строится на интерактивности. Возможность стереть границы творческой включенности зрителя и автора дает возможность художественной идее раскрыться максимально эффективно для решения социальных задач.

Компиляции в композиционном решении, активная работа со шрифтами, коллажность, смелость композиции и цветового решения, использование приемов графики, веб-дизайна в монументальном искусстве, равно как и применение монументальных приемов в графическом и живописном произведении позволяет говорить об определенных шагах в сторону конвергенции различных видов искусства. Сливаясь воедино, решенные в общих стилистических и художественных приемах произведения искусства теряют свой смысл в плане практического применения в конкретной области, будь то книга или стена архитектурного объекта. Дизайн сайта или верстка каталога, или произведение монументального искусства, равно как и картина на выставке живописных произведений все больше отличаются не предназначением, не фактическим применением в жизни, а только лишь размерами. И способны выдержать трансформацию масштабированием как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения, не потеряв смыслы и качества композиции. Монументальное искусство, таким образом, наряду с графикой и веб-дизайном становится единым медиа-пространством, информационной средой, в которой человек как участник городской игры ищет смыслы, включается в навигацию и дальнейшее развитие. Человек как объект городской среды становится не зрителем, а участником произведения искусства, включается в непрерывающийся акт взаимодействия с медиа-

пространством. Включенность зрителя в художественное творчество связана с нарастающим желанием человека как объекта культуры задействовать все возможные методы выстраивания социального диалога. Что связано, в первую очередь, со стремлением современного человека к интеграции, к инклюзивности.

### Литература

1. *Графит науки*: фестиваль научного стрит-арта: группа в «ВКонтакте». – URL: <https://vk.com/grafitnauki> (дата обращения: 29.11.19).
2. *ЛЮДИСТЕН*: группа в «ВКонтакте». – URL: <https://vk.com/club21060967> (дата обращения: 28.11.2019).
3. МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ арт-группы ЛЮДИСТЕН: группа в «ВКонтакте». – URL: <https://vk.com/event21051020> (дата обращения: 29.11.19).
4. *Муратов, П. Д.* Подземный город / П. Д. Муратов. – URL: [http://www.pdmuratov.org/podsemny\\_gorod](http://www.pdmuratov.org/podsemny_gorod) (дата обращения: 20.12.19).
5. «Хочу остаться...»: рассказ о времени и о себе художника-монументалиста Александра Чернобровцева. – Новосибирск: Сибирское книжное издательство, 2011. – 192 с.: ил. С. 81.
6. *Макурин, В.* Глитч-арт / В. Макурин // *Foto&Video*. – 2013. – № 4. – URL: <http://www.foto-video.ru/practice/> (дата обращения: 25.12.19).



УДК 725.94:711.01/.09(470+571)

**М. Э. Вильчинская-Бутенко**

Санкт-Петербург, Россия,

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Коммуникативные практики публичного искусства в культурном пространстве города**

*На основе концепции форм публичности Р. Уильямса рассматриваются способы коммуникативных практик публичного искусства в постсоветской России, сложившиеся за последние 3 десятилетия. Отмечается, что в современной России имеется преимущественно 3 вида коммуникативных практик публичного искусства: патерналистский (преобладающий), коммерческий и демократический. Последний способ коммуникации, несмотря на то, что вызывает наибольший общественный интерес, в силу отсутствия законодательных решений в отношении его легитимации, представлен в российских городах незначительно.*

Ключевые слова: публичное искусство, жанровая городская скульптура, коммуникативные практики искусства, городское пространство.

**Marina E. Vilchinskaya-Butenko**

Saint-Petersburg, Russia,

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Communicative practices of public art in urban cultural space**

*On the basis of Raymond Williams' concept of forms of publicity, the ways of communicative practices of public art in post-Soviet Russia that have developed over the past 3 decades are considered. It is noted that in modern Russia we have mainly 3 types of communicative practices of public art: paternalistic (predominant), commercial and democratic. The latter method of communication, despite the fact that it causes the greatest public interest, due to the lack of legislative decisions regarding its legitimation, is represented in Russian cities only slightly.*

Keywords: public art, genre urban sculpture, communicative practices of art, urban space.

Понятие публичного искусства терминологически порождает неоднозначную интерпретацию: его можно понимать просто как «искусство, которое находится на улице», т.е. искусство, которое размещено снаружи. Но поскольку публичное искусство имеет определенные характеристики и отвечает конкретным целям, по своей сути, форме и содержанию оно существенно отлича-

ется от функций городского памятника. Общественное пространство, поддержка и статус *sine qua non* публичного искусства следует понимать в широком смысле: проекты публичного искусства могут быть реализованы в соответствии с концепцией Ю. Хабермаса о буржуазной публичной сфере, в виртуальных или физических пространствах, которые доступны для граждан: библиотека, вагон, веб-сайт, стена на площади или любой уголок в городе. Это искусство, которое сопротивляется ограничению институциональной структуры музея: не потому, что оно противоречит, а потому, что без свободного доступа граждан публичное искусство вступает в противоречие с самим собой.

Публичная сфера понимается Ю. Хабермасом как социальная и политическая форма, в которой участвующие субъекты, осознанно ограничив свои личные интересы, и, таким образом, способные участвовать в объективных, незаинтересованных дебатах, могут коллективно функционировать в роли наблюдателей за действиями правительства или авторитарного государства [1]. В этой публичной сфере предполагается, что все субъекты равны и в равной степени способны участвовать в рационально-критических дебатах без ущерба для собственных интересов.

В отличие от хабермасовской модели, более поздние теории публичной сферы рассматривают ее как место различных типов конкуренции и состязательности, само по себе чреватое социальной фрагментацией, неравным и исключительным доступом к тому, что О. Негт и А. Клюге описывают как «конкурирующие коммуникативные практики». По сути, О. Негт и А. Клюге определили первостепенную значимость *способов* коммуникации (публичности) над *местом* коммуникации (публичной сферой) [2].

Влияние и последствия таких сдвигов в дискурсе публичной сферы для современного искусства оказались достаточно глубоки: Р. Уильямс, опираясь на труды О. Негта и А. Клюге, по-новому осмыслил функции искусства как формы публичности. Он выделил 4 способа коммуникативных практик, которые исторически формировались вслед за эволюционным развитием: авторитарный, патерналистский, коммерческий и демократический [3, с. 20]. Эти 4 категории систем коммуникации, или способов публичности, помогут понять, как за последние 3 десятилетия развивалось публичное искусство России.

Согласно Р. Уильямсу, в авторитарной системе коммуникации правящая группа контролирует общество управляемых, и все институты коммуникации находятся под ее контролем, в том числе публичное искусство. Монументальные памятники вождям и героям, мемориальные комплексы периода СССР подавляли общественное сознание и исключали идеи, которые могли угрожать авторитету советской идеологии. В авторитарной системе коммуникации ни один человек или группа не имеет права создавать свою собственную систему связи. Это система, в которой есть только один способ видения мира, с одним набором жестких ценностей, и они навязываются немногими многим. Р. Уильямс характеризует этот способ общения как принципиально «злой».

Патерналистский способ общения – это вариант «совестливой авторитарной» коммуникации. Заявляя о своем благожелательном отношении к управлению, образованию и совершенствованию управляемых, правящая группа относится к большинству своих подданных так, как если бы они были детьми, которые не знают, чего хотят и что для них лучше. Меньшинство, находящееся у власти, движимо чувством ответственности и долга творить добро, оказывать «общественную услугу» большинству, которое в каком-то смысле считается отсталым и инфантильным. Данный способ коммуникации характерен сегодняшней России, где под целью публичного искусства подразумевается визуальное улучшение (украшение) общественного пространства, но отсутствует законодательное регулирование и внедрение объектов такого искусства в городскую культурную среду. Р. Уильямс отмечает, что этот способ публичности более мягок, чем авторитарная система коммуникации, но, тем не менее, оставляет за собой давление со стороны власти. Примером патерналистского способа общения можно считать скульптуры З. Церетели: московские памятники Петру I, Памятник жертвам трагедии в Беслане, статуя Георгия Победоносца и монумент Победы на Поклонной горе, скульптурная композиция «Аллея правителей России». Скульптуры Церетели утверждают свою автономию визуально и физически, они функционирует как свидетельство исключительного «гения» художника. Этот вид публичного искусства преподносится СМИ как «подарок» правительства – местного или федерального – общественности. Патерналистская модель коммуникации реализуется через комитеты избранных экспертов и художественные комиссии, созданные с целью донести «лучшие» достижения искусства до широкой общественности. Основная предпосылка в данном случае заключается в том, что жизнь широкой публики, до сих пор лишенной возможности соприкоснуться с высокой культурой, выиграет от присутствия великого искусства в пространстве повседневной жизни, и что правительство, с помощью экспертов в области искусства, может эффективнее обеспечить такой просветительский и патриотический опыт для народа.

Коммерческий способ коммуникации, первоначально возникший как противостояние первым двум способам, принципиально бросает вызов господству немногих над многими. Борясь с государственным контролем (который считается монополистическим, авторитарным или патерналистским), коммерческий способ коммуникации опирается на свободный рынок как основу для обеспечения необходимой свободы для всех создавать и воспринимать (читать/слушать/смотреть) то, что нравится. Но, сопротивляясь государственному контролю, пишет Р. Уильямс, коммерческий способ коммуникации устанавливает новый контроль, основанный на критериях прибыльности. В результате власть над искусством по-прежнему консолидируется и распределяется между небольшим числом заинтересованных лиц или групп. Примерами коммерческого способа коммуникации целесообразно считать жанровую городскую скульптуру, монументальную

рекламу на брендмауэрах. Выдвигая на первый план функционализм над эстетикой, усилия команды художников и архитекторов, создающих монументальную рекламу или жанровую городскую скульптуру, интегрируют искусство в рамки более крупного архитектурного или градостроительного проекта. Так, например, в ГРИНН Центре (торгово-развлекательном комплексе г. Орёл) размещены Литературный сквер со скульптурами писателей-орловцев (И.С. Тургенев, А.А. Фет, Л.Н. Андреев, Н.С. Лесков) и жанровые скульптурные композиции «Семья», «Девушка-гид», «Чиновник и предприниматель». Автор идеи последней композиции – генеральный директор корпорации «ГРИНН»: чиновник и предприниматель в данном случае не соперничают, а совместно раздумывают об обустройстве страны – оба стоят ногами на карте России, а по периметру композиции размещены цитаты-напутствия У. Шекспира «Время идет для разных лиц различно» и Конфуция «При разных принципах не найти общего языка» (ил. 1).



Ил. 1. Скульптура «Чиновник и предприниматель», Ю. Киреев, г. Орёл

Оставаясь по существу патерналистскими в своем способе коммуникации (художник и архитектор, а также спонсирующее их государственное или коммерческое учреждение «лучше знают, что хорошо для общества»), такие композиции учитывают корпоративные интересы, связанные с развитием недвижимости. Другими словами, художники в данном случае работают для создания удобств и эстетической привлекательности места. Таким образом увеличивается стоимость собственности (зданий и городских зон), что впоследствии приводит к изменению деловой и культурной среды и джентрификации городского района со всеми сопутствующими социальными конфликтами, в частности, вытеснением «старожилов» состоятельными горожанами. В данном случае патерналистская основа публичного

искусства сочетается с коммерческим способом публичного выступления.

Наконец, децентрализованный, демократический способ коммуникации, который является для Р. Уильямса идеалом, еще не полностью реализованным, противостоящим как коммерциализму, так и государственному контролю. Это система, которая максимизирует индивидуальное участие и позволяет независимым группам определять способы выражения и коммуникации, а также средства их распространения. Например, арт-объект «Счастье не за горами» художника Б. Матросова, размещенный на набережной Камы в Перми, был позитивно воспринят горожанами и стал символом города (ил. 2).



Ил. 2. Арт-объект «Счастье не за горами», Б. Матросов, г. Пермь

В 2015 г. буква «Ч» была выбита гидроциклистом, но виновник происшествия на свои деньги восстановил арт-объект. В октябре 2018 г. арт-объект был подвергнут вандальному вмешательству: художник А. Ильяев заменил слово «Счастье» словом «Смерть», после чего объект был полностью демонтирован, но в декабре того же года установлен вновь. Таким образом, вместо искусства, которое преподносится публике в качестве подарка от патерналистской правящей группы, арт-объект Б. Матросова функционирует как искусство, «принадлежащее народу». Другими словами, поскольку произведение искусства создавалось в непосредственном взаимодействии, даже сотрудничестве, с субъектами, «содержание» такого объекта публичного искусства представляется идентичным его «аудитории».

Аналогичные объекты публичного искусства, стремящиеся к демократической модели коммуникации на основе участия и сотрудничества членов аудитории в создании произведения искусства, поддерживают определенное инструментальное отношение к искусству как средству содействия политическим изменениям или исправления социальной несправедливости. Демократический способ коммуникации, который предполагает новое жанровое публичное искусство, предназначен для единой публичной сферы, в то же время он часто сохраняет определенное патерналистское отношение к «сотрудничающим» членам аудитории.

Таким образом, публичное искусство можно трактовать как художественное вмешательство в общественное пространство – физическую область,

в которой субъекты (граждане) взаимодействуют в определенной географической (городской или урбанизированной) среде и на определенных условиях с политическими, экономическими, социальными и даже «нравственными» институтами. Авторитарные коммуникативные практики публичного искусства СССР потеряли популярность в силу социально-политических преобразований начала 1990-х гг. В современной России мы имеем преимущественно 3 вида коммуникативных практик публичного искусства: патерналистский (преобладающий), коммерческий и демократический. Последний способ коммуникации, несмотря на то, что вызывает наибольший общественный интерес, в силу отсутствия законодательных решений в отношении его легитимации представлен в российских городах незначительно.

### Литература

1. *Habermas, J. The Structural Transformation of the Public Sphere / Jurgen Habermas; trans. Thomas Burger with Frederick Lawrence. – Cambridge: The MIT Press, 1989. – 301 p.*

2. *Kluge, A. Public Sphere and Experience: Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere / Alexander Kluge and Oskar Negt; forew. by Miriam Hansen; transl. by Peter Labanyi, Jamie Daniel, Assenka Oksiloff. – Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1993. – 352 p. – (Theory and History of Literature; Vol. 85).*

3. *Williams, R. Communications and Community / Raymond Williams // Resources of Hope / ed. Robin Gable. – London: Verso, 1989. – P. 19-31.*

### **Синтез искусств и наук в пространственной среде «умного города»**

*Статья посвящена проблеме синтеза искусств в городах будущего. Выявлены основные черты «умного города» и их связь с современным художественным творчеством. Три главных цели проектирования «умной среды»: комфорт, контроль и коммерциализация – рассмотрены через призму научно-фантастической литературы и утопических градостроительных проектов 1960-х гг. Отмечены эстетические противоречия концепции «умного города», поставлен вопрос о влиянии кибернетических систем на человеческую психику.*

Ключевые слова: умный город, человек, система, среда, городское планирование, технологии.

**Evgeny Yu. Lobanov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Synthesis of arts and sciences in the spatial environment of «smart city»**

*The article is devoted to the problem of synthesis of arts in the cities of the future. The main features of the “smart city” and their connection with modern art are revealed. The three main goals of designing a “smart environment”: comfort, control and commercialization, are examined through the prism of science fiction literature and utopian urban planning projects of the 1960s. Aesthetic contradictions of the concept of “smart city” are noted, the question of the influence of cybernetic systems on the human psyche is raised.*

Keywords: smart city, man, system, environment, urban planning, technology.

Противоположностью утилитарного общества служит игровое общество, в котором человек, освобожденный от производственного труда благодаря автоматизации, может развивать свой творческий потенциал.

*Констант Ньивенхёйс. «Новый Вавилон» (1974)*

На протяжении последних десятилетий мы видим, как ускоряющийся научно-технический прогресс меняет до неузнаваемости наш образ жизни, но почти не затрагивает архитектурную среду. Революционные изменения, которые приносят в нашу жизнь новые технологические разработки, часто осознаются позже, в исторической перспективе. Такие изобретения, как книгопеча-

тание, фотография, радио и телевидение, компьютеры и интернет, не только оказали огромное влияние на образ человеческого существования и восприятия мира, но и ознаменовали собой поворотные этапы в истории искусств.

Сейчас многие люди осознают кризис, охвативший все сферы жизни, от экономики и политики до образования и творческой деятельности. Но не является ли эта ситуация преддверием новой эпохи бурного развития, подобно кризису историзма и традиционного мировосприятия в конце XIX в., приведшему к возникновению авангардных течений в искусстве и других областях? Тогда этому способствовал ряд научных открытий и технических новшеств, изменивших картину мира масс людей. Сегодня мы также находимся на пороге революционных преобразований в технике, в процессе перехода к новому технологическому укладу, что не может не повлиять на наше мировоззрение. Но, возможно, в ближайшие годы последуют радикальные преобразования городской среды под общей маркой «умного города», которые, в свою очередь, станут катализатором еще более значимых изменений в жизни людей.

Так называемые умные города используют информационные и коммуникационные технологии (ИКТ) для достижения экономии затрат и энергии, улучшения предоставления услуг и повышения качества жизни, а также сокращения воздействия на окружающую среду. В рамках продвигаемой в европейских странах низкоуглеродной экономики в городскую среду внедряются такие технологии, как [1]:

- умная мобильность (электромобили, беспилотный транспорт, ITS – интеллектуальные транспортные системы, MaaS – «мобильность по требованию»);
- умная энергетика (солнечная энергетика, энергосбережение, Smart Grid – умные сети энергоснабжения);
- умное планирование и строительство (системы умного дома – автоматизация, энергоэффективность, BIM – информационное моделирование зданий, AR/VR – дополненная/виртуальная реальность, искусственный интеллект) и др.

Информационные технологии все шире и глубже проникают в окружающие нас предметы и здания, формируя так называемую «умную среду». Концепции «умного города», связанные с такими аспектами, как сетевые структуры, информационные технологии, экология и «зеленое строительство», энергоэффективность и альтернативная энергетика, а также «умная» мобильность, преследуют в большинстве случаев 3 основные цели, 3 «К»: *комфорт, контроль и коммерциализация*. Разработанные программы предполагают повышение благополучия горожан, с одной стороны; контроль за передвижением, производством, потреблением, перераспределением и пр. – с другой стороны; и извлечение из всего этого выгоды – с третьей. Эти цели могут находиться в балансе, а могут и серьезно противоречить друг другу.

Прогнозы подобных систем, доведенных до крайности в литературе XX в., общеизвестны. *Тотальный* контроль описан Дж. Оруэллом в романе «1984» (повсеместное внедрение следящих устройств – телекранов: сейчас корпорации и спецслужбы могут получить информацию о любом человеке с помощью мно-



гочисленных видеокамер, в том числе – встроенных в смартфоны); *тотальная* коммерциализация встречается у Ф. Дика в произведении «Убик» (когда в собственной квартире персонажа вся бытовая техника и даже входная дверь взимают плату за предоставляемые ими «услуги»: нечто подобное сейчас происходит в интернете, когда пользователям навязывается платный контент, а назойливая реклама встроена повсюду как в материальном, так и в виртуальном мире); описан фантастами и *тотальный* материальный комфорт (порождающий, правда, психологические проблемы у персонажей) – у С. Лема в романе «Осмотр на месте» (концепция *этикосферы*: нанороботы – «шустры» – становятся частью окружающей среды и защищают живых существ от любых факторов, угрожающих их жизни и здоровью; «ощущенная» материя обладает своеобразным сознанием – прообраз «технологической сингулярности»).

Для современных исследователей возможны разные сочетания «К», кроме одного: комфорт и контроль без коммерциализации. Это напоминает слова актера в пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966): «Знаете, мы скорее принадлежим к школе, для которой главное – это кровь, любовь и риторика... Ну, мы можем вам выдать кровь и любовь без риторики или кровь и риторику без любви; но я не могу дать вам любовь и риторику без крови. Кровь обязательна, сэр...». Как обязательна и коммерция, без которой урбанисты не могут себе представить здоровый город. Однако некоторые проектировщики мыслят иначе [12].

Некоторые сочетания «К» рассмотрены уже в книге Ч. Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977), в которой автор, помимо прочего, раскрывает причины кризиса модернистской архитектурной парадигмы. В частности, он приводит сравнение 3 систем архитектурной методологии: «частной», «общественной» и системы «разработчика». Кризис модернизма связан с тем, что современная архитектура «выпадает из масштаба исторических городов и взаимно отчуждает архитектора и общество. Во-первых, в экономическом аспекте она либо производится по ведомству народного благосостояния, у которого недостает средств, чтобы претворить в жизнь ориентированные на общественное благо замыслы архитекторов, либо финансируется капиталистическим сектором, и в этом случае монополии вкладывают гигантские средства и, соответственно, возникают гигантские сооружения» (проблема гигантизма, позже описанная Р. Колхасом) [2].

Эти три системы в экономической сфере соотносятся с мини-капитализмом, капиталистическим «обществом благоденствия» (имеющее, впрочем, явные социалистические черты) и монополистическим (авторитарным) капитализмом, – и имеют разную мотивацию: система 1 – эстетическую и идеологическую, система 2 – проблемно-ориентированную, а система 3 – коммерческую («делать деньги»). Крайняя форма «частной» системы имеет либертарно-анархический характер, и контроль в ней выражен слабо. В градостроительном аспекте это модель, нащупанная Дж. Джейкобс и развиваемая К. Александером («Язык шаблонов», 1977). Крайняя форма «обществен-

ной» системы – соцгород со слабо выраженной либо отсутствующей коммерциализацией (в своем «умном» варианте – «Проект Венера», технократическая утопия XXI века). Крайние формы третьей системы встречаются повсюду, от Дубая до Девяткино (включая также «умные» города Масдар и Сонгдо), демонстрируя высокие уровни неравенства среди людей как в социальном статусе, так и в доступе к комфорту. Скандинавские страны показывают, по всей видимости, сбалансированное сочетание трех «К».

Прообразы «умных» городов, предполагающих баланс различных «К», появлялись еще в середине XX в. В начале 1960-х гг. французский скульптор-авангардист венгерского происхождения Н. Шёффер разработал концепцию кибернетического города, в некоторых аспектах предвосхитившую современные идеи «умного» градостроительства. Принципы «пространственного динамизма», примененные им в кинетических арт-объектах с меняющейся подсветкой, Шёффер распространил на организацию городской среды, где движение отдельных элементов будет управляться компьютерной системой.

В одно время с Шёффером советский архитектор В. Локтев предложил концепцию, сочетающую «создание гибких структур с кибернетическим моделированием города и зоны расселения» [7]. Развитие идеи пространственного города выразилось в проектировании вертикальной системы, которая «должна быть организована так, чтобы блоки каждой отдельной ячейки сети в любое время можно было реконструировать или заменить, если это необходимо» (родственный принцип встречается в проектах японских метаболистов). Следует также отметить, что в 1960-х гг. в СССР академик В. Глушков разрабатывал ОГАС – Общегосударственную автоматизированную систему учета и обработки информации, которая была прообразом современных систем «умного» управления.

В 1969 г. была издана книга К.С. Киза-мл. и Ж. Фреско «Взгляд в будущее» (по аналогии с книгой Э. Беллами «Взгляд назад» (1888), в которой описывается технократическая утопия 2000-го года) [8]. В те годы она осталась незамеченной, но в начале 2010-х гг. об идеях Фреско узнал весь мир благодаря созданному им общественному движению «Проект Венера», смелым градостроительным концепциям и ряду фильмов, снятых его последователями, в частности, «Дух времени. Приложение» (2008) и «Рай или забвение» (2012). Вариант «кибернетического города» с полной автоматизацией производства, транспорта и управления сочетается в них с идеями глобальной инфраструктуры и ресурсоориентированной экономики, требующими перестройки всей мировой системы общественных отношений, а также глубоких изменений в человеческой культуре.

Развитие искусственного интеллекта ведет к тотальной автоматизации процессов производства и распределения благ, что при «общественной» модели должно освобождать человека для творчества, игры, социальной активности, а при капиталистической – делает людей ненужными (что, по мнению левых, грозит геноцидом большинства и превращением в рабов части оставшихся).

О влиянии информационных технологий, составляющих основу пятого технологического уклада, который пришел на смену четвертому – индустриальному, говорится сейчас очень много. К. Келли в книге «Неизбежно» [4] пишет о 12 тенденциях, которые уже сейчас меняют нашу жизнь и мышление. Постоянное обновление интеллектуальных систем, потоковое представление информации, совместное использование продуктов, роботизация, – лишь некоторые из них. К. Ратти и М. Клодел рассматривают воздействие интеллектуальных систем и сетевых структур на городскую среду (книга «Города завтрашнего дня» [10]), показывая, как сенсоры и «большие данные» делают города умными, а солнечные батареи и 3D-принтеры меняют привычные энергетические и производственные системы до неузнаваемости. П. Мейсон пишет о кризисе капиталистической системы и зарождении посткапиталистической экономики, в том числе, под влиянием информационных технологий и одноранговых сетей, а также новых производственных технологий [8]. Н. Срничек и А. Уильямс отмечают возможность создания посттрудового общества и построения «такой экономики, в которой выживание людей больше не зависит от наемного труда» [11, с. 152]. В какой-то мере они развивают тезис Г. Маркузе об освобождении от «царства необходимости», когда «технология стала бы субъектом свободной игры способностей, направленной на примирение природы и общества» [6, с. 22], а также мысли К. Ньивенхёйса о том, что в противовес «утилитарному обществу» наших дней будет сформировано «игровое общество, в котором человек, освобожденный от производственного труда благодаря автоматизации, может развивать свой творческий потенциал» [10, с. 202].

Основой шестого технологического уклада станут нанотехнологии, а также создание «сильного» искусственного интеллекта, способного заменить человека почти во всех областях. В капиталистической модели результатом перехода к новому укладу станет массовая безработица, вызванная все более широким внедрением автоматизированных систем, а потом экономика рухнет из-за отсутствия у подавляющего большинства людей покупательной способности. Помимо этого, развитие нанотехнологий ведет к созданию систем атомарно-точного производства (АТП), способных сделать стоимость любой продукции, стремящейся к нулю [3].

Структура наноассемблера, описанного Э. Дрекслером, по сути, является фрактальной: «последовательность постепенно уменьшающихся в размерах машин и камер, приводящая в конечном итоге... к машинам, выпускающим компоненты, которые собираются из атомарно-точных строительных блоков» [3, с. 236], причем конфигурация меньших частей подобна большому. С введением в эксплуатацию описанных Дрекслером АТП-устройств, скорее всего, будет перерабатываться 100 % отходов, включая ядерные. Так, наш сегодняшний мусор, представляющий собой одну из глобальных проблем, после нанотехнологической революции может стать ресурсом № 1, и человечество наконец оставит природу в покое.

Феномен подлинности произведения искусства, уже изрядно потрепанный в современном информационном пространстве, окончательно теряет смысл после создания репликаторов – наноассемблеров, создающих атомарно-точные копии любых предметов, в том числе картин великих мастеров. Но окончательная смерть традиционного искусства будет обусловлена созданием систем искусственного интеллекта (возможно, на основе самообучающихся нейросетей), генерирующих алгоритмов творчества великих мастеров прошлого, – что приведет к появлению новых полотен Леонардо 2.0, Ван Гога 2.0 и т.д. Возможно, визуальные искусства будут развиваться лишь в сочетании с научными разработками, в частности, с математическими исследованиями фракталов, которые, по мнению некоторых теоретиков, «объективируют бесконечность как динамическую художественную реальность и как эстетическое переживание» [9, с. 142].

В то же время появятся новые области искусства – создание новых форм жизни (генный-дизайн и нанотехнологическая биоинженерия), новых интерфейсов (воссоздание виртуальных миров, в том числе игровых, в материальной среде – с помощью нанофабрик, управляемых искусственным интеллектом) и проч. Если П. Филонов в фигуральном смысле требовал от учеников «рисовать каждый атом» картины, то художники будущего буквально смогут манипулировать атомами (такая возможность есть у ученых уже с конца 1980-х гг.). И. Босх придумывал странных существ, чтобы донести до зрителя сложные символические конструкции. Генные художники будут создавать таких зверей в реальности. В архитектуре появится все больше фрактальных форм, характерных для живой природы, так как от современных бионических структур здания эволюционируют до техноорганизмов, выращиваемых согласно алгоритмам, сходным с генетическими программами растений и животных.

Архитектор-трансгуманист А. Левчук так описал возможное будущее архитектуры в пояснительной записке к своему визионерскому проекту: «Дома выращиваются как растения и представляют собой гибридную форму жизни: здесь совмещаются естественно-биологическое ядро и технонадстройка. Тут обитает большая часть человечества, постлюди, после технотрансформации приобретшие способность летать». Касаясь темы реализации самых смелых фантазий в близком будущем, автор вопрошает: «Чем иным являются самые радикальные человеческие рывки в будущее, как не стремлением к обретению потерянного рая и единства прошлого и грядущего?» [5, с. 91].

Сегодня внедрение систем «умного города» наталкивается на ряд противоречий: «умное» производство ставит под вопрос будущее капиталистической экономики, «умное» управление подрывает традиционные политические институты, «умная» мобильность эффективна лишь в случае полного отстранения человека от управления транспортными средствами и т.д. Парадоксальное сочетание беспечности, порождаемой перекладыванием все большего числа обязанностей на киберсистемы, и паранойи, вызванной все большим уровнем контроля над жизнью людей, расшатывает человеческую психику.

В конечном счете, «умная среда» сольется с человеком в одно целое, усилив многократно его возможности. С одной стороны, усовершенствованные (до предела) люди не смогут конкурировать друг с другом ни в одной из областей (абсолютный эгалитаризм), что может породить фрустрацию. Но, с другой стороны, это может привести к освобождению от стремления к превосходству и достижению внутреннего покоя – к своеобразному буддийскому идеалу (окончательной победе над эго). А, возможно, – и к массовому помешательству.

По мнению многих исследователей, в ближайшие десятилетия нас ждут кардинальные изменения, касающиеся всех областей жизни. Если не возобладает темная, животная сторона человеческого существа, и люди не уничтожат друг друга, направив новейшие достижения научной и технической мысли на разрушение, то нас ждет эпоха всеобщего созидания [13] и преобразования среды нашего обитания в единое, постоянно изменяемое, дополняемое и улучшаемое коллективное произведение искусства. Следует надеяться, что постоянному расширению наших технических возможностей будет соответствовать и раздвигание границ нашего познания и мировосприятия, без чего невозможно подлинное творчество.

#### Литература

1. *Smart City Solutions for Small City*. – URL:[https://unctad.org/meetings/en/Presentation/CSTD\\_2015\\_ppt11\\_Latvia\\_en.pdf](https://unctad.org/meetings/en/Presentation/CSTD_2015_ppt11_Latvia_en.pdf) (дата обращения: 24.09.2019).
2. *Дженкс, Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
3. *Дрекслер, Э.* Всеобщее благоденствие / Э. Дрекслер. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. – 504 с.
4. *Келли, К.* Неизбежно: 12 технологических трендов, которые определяют наше будущее / К. Келли. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 347 с.
5. *Левчук, А.* Постлюди на постдеревьях: проект трансгуманистического города / А. Левчук // Проект Балтия. – 2017. – № 30. – С. 91-93.
6. *Маркузе, Г.* Одномерный человек / Г. Маркузе. – М.: REFL-book, 1994. – 368 с.
7. *Масетти, С.* Крупные жилые комплексы / С. Масетти. – М.: Стройиздат, 1971. – 183 с.: ил.
8. *Мейсон, П.* Посткапитализм: путеводитель по нашему будущему / П. Мейсон. – М.: Ад Маргинем, 2016. – 416 с.
9. *Николаева, Е.* Фрактальное искусство: эстетика бесконечности и гармония хаоса / Е. Николаева // Арт-фрактал: сборник статей. – СПб.: Страта, 2015. – С. 136-147.
10. *Ратти, К.* Город завтрашнего дня: сенсоры, сети, хакеры и будущее городской жизни / К. Ратти, М. Клодел. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2018. – 248 с.
11. *Срничек, Н.* Изобретая будущее: посткапитализм и мир без труда / Н. Срничек, А. Уильямс. – М.: Strelka Press, 2019. – 336 с.
12. *Стоппард, Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы / Т. Стоппард. – СПб.: Азбука, 2000.

УДК 711.4:730(470.46)

**Л. А. Милютина**

Астрахань, Россия

Астраханский государственный университет

### **Роль монументальной скульптуры в организации пространства современного города (на примере г. Астрахань)**

*В статье рассмотрены проблемы современных монументальных скульптур г. Астрахань. Обзор скульптурного монументального искусства города позволил выявить основные этапы его развития. На основе анализа исторических образцов монументальных скульптур в столице Нижнего Поволжья была выявлена роль скульптуры в организации пространства Астрахани. Автором представлено дизайнерское решение организации пространства города, которое может использоваться в планах дальнейшего формирования его среды.*

Ключевые слова: монументальная скульптура, Астрахань, организация пространства.

**Lyubov A. Milutina**

Astrakhan, Russia

Astrakhan state university

### **The role of monumental sculpture in space organization modern city (on the example of Astrakhan)**

*This article discusses the problems of modern monumental sculptures of the city of Astrakhan. A review of the sculptural monumental art of the city revealed the main stages of its development. Based on the analysis of historical examples of monumental sculptures in the capital of the Lower Volga region, the role of sculpture in the organization of the space of Astrakhan was revealed. The author presents a design decision to organize the city's space, which can be used in plans for the further formation of its environment.*

Keywords: monumental sculpture, Astrakhan, organization of space.

Монументальное искусство по своей сущности представляет репрезентацию в материализованных формах памятных события жизни истории страны и конкретных населенных пунктах, это знаки, позволяющие ориентироваться в прошлом представителям последующих поколений. Однако, помимо этой важнейшей функции, монументальное искусство и, в частности, монументальная скульптура в своем взаимодействии с пейзажем и архитектурой является неотъемлемой частью организации пространства. Участвует «во множестве разных деятельностей и существует как текст, благодаря тому, что имеет определенные функции в этих деятельностях» [1].

Цель настоящей статьи в выявлении роли монументальной скульптуры в организации современного пространства г. Астрахани, формулировании проблем качества и особенностей размещения современных монументальных скульптурных произведений и раскрытии нашего дизайнерского подхода к размещению монументальных скульптур в историческом центре Астрахани.

Проблему данной статьи мы видим в поисках дизайнерского подхода к решению проблемы сохранения баланса между не утратившей своей эстетической ценности уже имеющейся монументальной скульптурой исторического центра г. Астрахани и задачами инновационного развития скульптурной пластики городского пространства столицы Нижнего Поволжья.

Нами избраны следующие хронологические рамки исследования – с 1917 г. до начала XXI в., включающие советскую эпоху и ее монументальные сооружения, и историю новой России с ее ценностными ориентирами.

Одной из монументальных скульптур начала советской эпохи является памятник военным морякам в Морском саду, который был воздвигнут на могилах 56 военных моряков и красноармейцев «Железного» и Мусульманского полков, героически погибших при подавлении контрреволюционного мятежа 12 марта 1919 г. Мемориал представляет собой композицию, состоящую из маяка и двух морских орудий небольшого размера, он создан архитектором А.В. Николаевым и открыт 4 мая 1922 г.

История г. Астрахани связана с семьей первого главы Советского государства В.И. Лениным – здесь родился и вырос отец Ленина – И.Н. Ульянов. 6 ноября 1958 г. в Астрахани состоялось открытие памятника В.И. Ленину, созданного советским архитектором З.И. Азгуром. Скульптура олицетворяет вождя, который будто замер выступающим перед жителями города. «Человек-памятник – это нечто окончательно застывшее, сформировавшееся, неподвижное, а потому – отождествляемое не с конкретной личностью, а с обобщенной идеей» [2, с. 310]. Вместе с памятником состоялось открытие площади, названной в честь В.И. Ленина. 15 июня 1973 г. состоялся городской митинг, посвященный открытию гранитного памятника И.Н. Ульянову. Авторами памятника стали скульптор Н.А. Лавинский и архитектор М.Ф. Марковский.

Развитие монументальной структуры исторического центра продолжается и в новейший период. Так, в 1994 г. был установлен поклонный Святой Крест с изображенными на нем равноапостольными братьями-просветителями Кириллом и Мефодием. Автором памятника является В.М. Клыков.

В 2007 г. на городской набережной был открыт памятник императору Петру I. В 1722–1723 гг. Пётр I предпринял Каспийский поход, цель которого заключалась в выяснении путей торговли с Индией и Китаем. Строя стратегические планы этого похода, император в 1722 г. приказал построить в Астрахани порт и создать Каспийскую флотилию военных судов. Бронзовый памятник находится на постаменте, который выполнен в виде указателей сторон света. Сам Пётр I стоит лицом к Волге. На площади набережной находятся фонари, которые сделаны в виде корабельных мачт.

В 2011 г. компания «Мегафон» в рамках своего поволжского проекта «Мегафон дарит Легенду» открыла памятник рыбе вобле. Дело в том, что Астрахань является одним из лучших мест рыбной ловли страны. В столицу Нижнего Поволжья каждый год массово съезжаются туристы, чтобы насладиться прекрасной рыбалкой. Каждую весну на городской набережной проходит ежегодный фестиваль, символом которого является именно астраханская вобла. Для установки памятника выбрано место у Дворца бракосочетания на площади Набережной. В композиции памятника можно увидеть два сердца, которые образуются из волн.

Летом 2012 г. в результате реконструкции улицы Никольской на астраханской набережной появилась бронзовая скульптура «Дама с собачкой», созданная в мастерской московских художников «Альтаир». Чеховскую даму не стоит приписывать к той курортной зоне, в которой долгое время жил сам писатель, а именно к Ялте – такими типажам были богаты любые курортные города в дореволюционный период.

Отдельное внимание стоит уделить реконструкции площади Ленина, которая состоялась в дни празднования 450-летия города Астрахань. Сейчас площадь украшает фонтанный комплекс «Нева-Волга», который стал одним из крупнейших в России. Наряду с фонтанами, были созданы новые скульптуры, которые были неоднозначно восприняты астраханцами. В образах непропорциональных женщин с кувшинами крайне сложно прочесть замысел скульпторов, стремившихся в этих антропоморфных образах запечатлеть реки Волгу и Неву. Мифические существа из бронзы расположились между круглыми фонтанами в западной и восточной частях площади.

Наряду с ними, были размещены несколько фигур мальчиков: один из них наблюдает за струями воды в фонтане, другой рисует, а третий читает книгу. Предполагалось, что эти дети в различных своих ипостасях демонстрируют состояние души одного человека, однако этот замысел не был понят жителями города. Форум сайта газеты «Волга» был наполнен негативными отзывами похожего содержания, приведем один из них: «У нас на площади Ленина – две огромные непропорциональные женщины с Ленинским посередине, отошавшие мальчики и никому не понятные чудовища». Вынуждены констатировать, что действительно, в итоге проведенной реконструкции стилистика главной площади перестала взаимодействовать с общей архитектурно-пространственной средой города Астрахани.

Памятник	Автор	Описание	Место	Замысел
Памятник военным морякам	Скульптор А.В. Николаев, член союза художников СССР. Среди работ произведения малой скульптурной	В центре монумента находится маяк. На фасадах мемориальные плиты из светлого мрамора. У осно-	Астрахань, Морской сад	Маяк в данном монументе представляет собой символ путеводности, а также олицетворение уединения и покоя, т.к. мемориал рас-



Памятник	Автор	Описание	Место	Замысел
	пластики и крупные садово-парковые скульптуры	вания прикреплены 2 орудия, которые были сняты с военных кораблей		полагается на месте захоронения
Памятник Владимиру Ильичу Ленину	Скульптор З. И. Азгур, бывший руководитель творческой мастерской Академии художеств СССР	Постамент скульптуры Ленина (в полный рост) – из серо-розового карельского гранита. Венок и буквы – из бронзы	Астрахань, площадь им. В.И. Ленина	Памятник олицетворяет собой вождя, который будто замер выступающим перед жителями города
Памятник Илье Николаевичу Ульянову	Скульптор Н.А. Лавинский, монументалист, его памятники и бюсты установлены в разных городах РФ. Заслуженный художник РСФСР, кавалер ордена «Знак почета»	Памятник выполнен из серого гранита	Астрахань, сквер Ульяновых	Астрахань – родина И.Н. Ульянова, выдающегося государственного деятеля, педагога-демократа России XIX в.
«Святой (поклонный) Крест братьев Кирилла и Мефодия»	Скульптор В.М. Клыков, советский и российский скульптор, президент Международного фонда славянской письменности и культуры	Крест с изображением предстоящих равноапостольных братьев Кирилла и Мефодия	Астрахань, пересечение улиц Калинина и Наташи Качуевской	Возле поклонных крестов обыкновенно совершаются молебны. Ставятся поклонные кресты, как правило, на месте гибели христиан
Памятник Петру Первому	Скульптор А.Н. Ковальчук, советский и российский скульптор. Создал ряд образов исторических персонажей России	Скульптура изготовлена из бронзы и установлена на постаменте из розового гранита	Астрахань, площадь Петра Первого	Взор Петра I устремлен на Волгу как на путь следования Каспийского похода. Постамент в виде розы ветров, что является символом пространства и времени
Памятник «Золотая рыбка»	Скульптор М. Джамалетдинов, участник нескольких региональных, всероссийских и международных выставок, член Творческого союза художников РФ	«Золотая рыбка» отлита из бронзы. Скульптура установлена на постаменте и, как бы качаясь на волнах, в задумчивости смотрит на Волгу	Астрахань, Петровская набережная	Установлен в честь сказочного персонажа сказки А.С. Пушкина. Также для астраханцев «Золотая рыбка» является символом рыбы-воблы, т.к. обладает схожими чертами и формой
Памятник	Выполнена мастерской московских	Скульптура представляет собой	Астрахань, Пет-	В честь персонажа пьесы А.П. Чехова. Дама в

Памятник	Автор	Описание	Место	Замысел
«Дама с собачкой»	художников «Альтаир»	фигуру дамы, стоящую на постаменте, имитирующем брусчатку. Памятник выполнен из бронзы	ровская набережная	платье XIX века и шляпке (отсылка к дореволюционному периоду, когда можно было встретить похожие типаж). Рядом маленькая собачка, взгляд фигур устремлен, на прогуливающих по набережной, людей. Скульптура указывает на назначение городской Набережной.
Памятник «Семья»	Скульптор А.Н. Ковальчук	Композиция представляет собой пару с детьми, расположившуюся на скамейке у озера. Скульптура из бронзы	На улице Набережная Приволжского Затона	Скульптура – собирательный образ, перед нами семейная пара с детьми, которая отдыхая, расположилась на скамейке у рукотворного лебединого озера
Комплекс «Нева-Волга»	Н.Е. Ротанов, заслуженный художник России	Скульптуры в колоннадах больших круглых фонтанов в восточном и западном концах площади. Между ними на главную ось площади нанизано еще 5 малых круглых чаш из белоснежного мансуровского гранита. На их парапетах – бронзовые мифологические существа водной стихии, и фигуры мальчиков	Площадь Ленина	Аллегорические женские фигуры с кувшинами – скульптуры великих российских рек Невы и Волги, как символ подарка Санкт-Петербурга Астрахани. Связь с остальной скульптурной композицией не определена
Памятник черной икре	Автор Р. Кадачигов	Представляет собой огромную консервную банку, наполненную черной икрой. К ней прилагается гигантская ложка, расписанная под хохлому	Пересечение улиц Советской и Василия Тредиаковского	«Памятник черной икре» напрямую отражает обликом всю суть

Монументальная скульптура г. Астрахани на протяжении многих лет несла в себе особую символику, как правило, указывая на важные для истории события и личности. Кроме того, она гармонично вписывалась в окружение и составляла единое целое с архитектурным пространством. Данные аспекты имеют эстетический характер, пробуждая в зрителе чувство прекрасного, и акцентируют внимание, как горожан, так и гостей города на истории столицы Нижнего Поволжья. При анализе произведений монументальной скульптуры г. Астрахани, автором сделан вывод о том, что в последнее десятилетие пластический язык скульптуры претерпел значительные изменения: происходят не только трансформация объема и пропорций, но, что самое главное, усиливается метафоричность и символичность монументальной скульптуры. Произведения стали содержать идею и символику, которая не всегда понятна горожанам и не связывается скульпторами с историческими страницами города.

За последние годы на улицах столицы Каспия все чаще стали встречаться аморфные, имеющие зачастую понятное лишь их создателям аллегоричное содержание, скульптуры, что влияет на внешний облик города и позволяет сделать обоснованный вывод о том, что традиционные скульптурные концепции утрачивают былую значимость.

Соблюдение графических методов, одним из которых является перспектива, а также обращение к культурным традициям Астрахани может повлиять на качество произведений монументальной скульптуры в будущем. Мы полагаем, что в современных условиях важно создавать новые формы, не искажая исторического лица современного города. Графические методы, которыми пользуются архитекторы в своих проектах, могут значительно повлиять на восприятие скульптурной пластики. В этом случае важным является соблюдение законов перспективы, при правильном применении которых скульптура и окружающие пейзажи будут выгодно взаимодействовать друг с другом, подчеркивая осязательность скульптуры и глубину окружающего ее пространства.

## Литература

1. *Тарасов, Е. Ф.* О формах существования текста / Е. Ф. Тарасов, М. Л. Соснова // Речевое общение: цели, мотивы, средства. – М.: 1985. – С. 30–44.
2. *Николаева, Е. В.* Переходная культура и миф о начальном времени / Е. В. Николаева // Между обществом и властью: массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. – М., 2001. – С. 301–326.

УДК 730:7.013

**Л. Г. Беркович**

Санкт-Петербург, Россия,  
Санкт-Петербургский государственный  
лесотехнический университет им. С. М. Кирова

**В. И. Пименов**

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

### **Гармонизация выразительных средств жанровой скульптуры и окружающей среды**

*Определяются обобщенные критерии гармоничного синтеза скульптуры и окружающей среды в восприятии человека. Реализация критериев и составляющие психологии гармоничного восприятия жанровой скульптуры и окружающей среды рассматриваются на примере памятника Н.А. Клюева в г. Вытегре.*

Ключевые слова: гармоничный синтез, монументальная композиция, окружающая среда, психология восприятия, состязательная нейросеть.

**Leonid G. Berkovich**

Saint-Petersburg, Russia  
Saint-Petersburg state forest engineering  
university of S.M. Kirov

**Victor I. Pimenov**

Saint-Petersburg, Russia,  
Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Harmonization of expressive means of genre sculpture and the environment**

*Generalized criteria of harmonious synthesis of sculpture and environment in human perception are defined. Implementation of criteria and composition of psychology of harmonious perception of genre sculpture and environment is considered on the example of N.A. Kluyev monument in Vytegra.*

Keywords: harmonious synthesis, monumental composition, environment, perception psychology, adversarial network.

***Обобщенные критерии гармоничного синтеза скульптуры и окружающей среды в восприятии человека***

Понятие гармоничный синтез, или гармоничное сочетание, скульптуры или другого арт-объекта с окружающей средой возможно лишь через

раскрытие субъективного восприятия индивидуумом окружающего пространства, объективных качеств самой среды и творческой идеи создателя произведения искусства.

Монументальная композиция – квинтэссенция человеческих эмоций, материализация тонкой материи дихотомии нравственно-положительных и отрицательных категорий человеческих чувств, представлений об идеале и реальных жизненных явлений.

В выразительных средствах жанровой скульптуры необходимо сконцентрировать эмоциональное выражение образа – проявление палитры чувств и душевных порывов через выразительный пластический язык, пропорции и ритмический строй. Для восприятия реальной величины художественной формы человеку необходимо опираться на масштабную шкалу естественной или природной среды.

Человеческий глаз воспринимает размеры и расстояния согласно известным предметам, выступающим в качестве сравнительной единицы измерения.

Величина скульптуры относительно сравнительных единиц среды и человека дополняет образное содержание, создает эпический или лирический настрой зрителя. «В зависимости от образного содержания крупный масштаб может получить монументальное, героическое или гротескное звучание, а обычный – камерное, лирическое» [5, с. 176].

В целях гармонизации произведения монументально-декоративного искусства с окружающей средой необходимо связать или подчинить пропорции и ритмический строй скульптуры структуре и размерностям архитектурных или природных форм окружающей среды. Организованное пространство является сплавом первичных закономерностей гармонии: симметрии, асимметрии, контраста, нюанса, ритма, пропорций.

«Масштаб – одно из наиболее сложных качеств композиции. В его создании используется множество разнообразных средств – единство и соподчиненность пропорций, ритм, контраст, нюанс и др. Подчинение всех элементов композиции масштабу основной архитектурной темы определяет выразительный пластический язык сооружения – его масштабный строй» [5, с. 186].

Для развития гармоничной взаимосвязи монументального искусства и пространственной среды большое значение приобретают категории масштабности и пропорциональности, раскрываемые через продуманную постановку памятника с организацией видовых точек, соответствующих углам охвата зон зрения, подчинение всех элементов художественной формы масштабному строю среды, с учетом соразмерности частей и целого самой формы.

«Масштабность – это ассоциативная и в то же время фактическая соизмеримость произведения с физическими параметрами человеческого тела. Наиболее остро она выявлена в ... деталях, непосредственно связанных с размерами человеческой фигуры» [5, с. 181].

На восприятие монументального искусства в среде влияет взаимодействие цветowych масс скульптуры с цветowymi массивами среды, инсоляция, состояние атмосферы.

Восприятие цветowego тона растений, неба, поверхности земли, покрытий, зданий и сооружений зависит от индивидуальных особенностей зрения человека. Определение «истинного» цветowego тона отражаемой поверхности зрительным аппаратом человека невозможно, «но в условиях лабораторного эксперимента можно соотнести цвет, представляющий собой интерферентность сложных отражений и преломлений, его фактическое восприятие и условное название. Такие цвета являются условно относительными и отражают комбинированную градацию, определённой цветовой насыщенности. Отраженный свет, который зависит от свойств отражаемой поверхности и интенсивности светowego потока, воспринимается зрением как условно узнаваемое пятно» [1, с. 17].

Для глубокого раскрытия художественного образа необходимо учитывать психологию восприятия, которая определяется эмпирическим (живым) созерцанием и чувственным приятием окружающего мира. Эмпирическое созерцание зависит от многих показателей зрительного аппарата и индивидуальных психологических и физиологических качеств человека. Эмпирическое созерцание – первый этап осмысления полученного опыта – завершается теоретическим знанием. Это знание фиксирует полученный опыт, формирует окончательный образ художественной формы.

Как отмечает В.С. Кузин, «образы, формирующиеся в процессе восприятия, осмысливаются, конкретизируются и обобщаются посредством понятий, мыслительных операций, суждений и умозаключений» [3, с. 126].

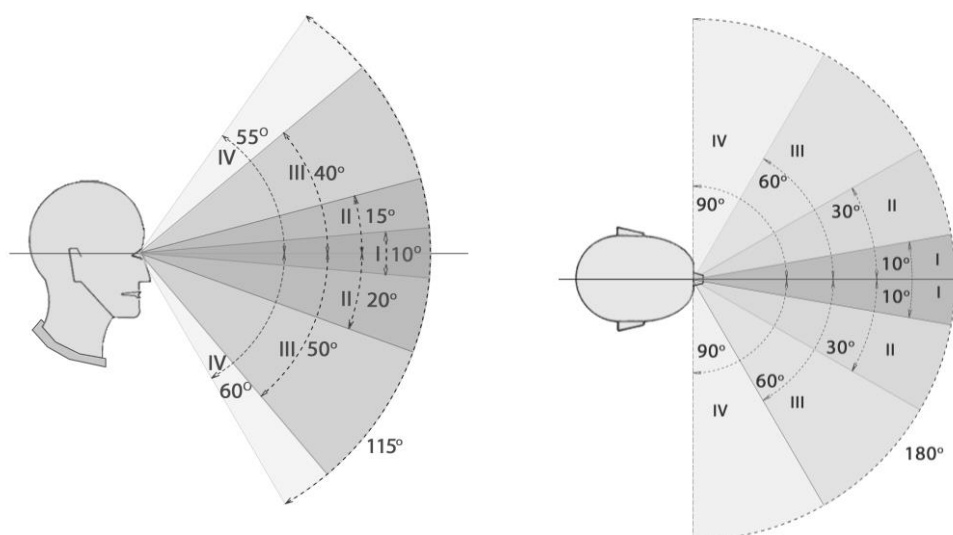
Чем ярче и выразительней форма, чем более упорядоченная пространственная композиция, тем более ясно будет сформировано понимание художественного образа.

### ***Субъективные факторы, влияющие на восприятие глубинно-пространственной композиции***

Процесс восприятия арт-объектов в пространстве, помимо осмысления взаимосвязи места и материальных тел, зависит от множества субъективных и объективных факторов.

Субъективный способ систематизации представлений об объекте и окружающем его пространстве представляет собой эмпирическое познание. На восприятие глубинно-пространственной композиции влияет множество субъективных факторов: психотип зрителя, его интеллектуальные способности, мышление, эмоциональный настрой. Восприятие может изменяться под воздействием субъективных ассоциаций, стереотипов мышления, барьеров внутренней логики.

Субъективное восприятие зависит от индивидуальных характеристик зрительного аппарата человека, изменений углов обзора в вертикальной и горизонтальной плоскости при повороте глаз и головы (ил. 1).



Ил. 1. Схема поля зрения человека в вертикальной и горизонтальной плоскостях

Поле зрения можно разделить на 4 основные зоны восприятия: I – центральное зрение (бинокулярное), II – ясного видения (бинокулярное), III – унифицированные показатели периферического зрения (бинокулярное), IV – пороговое периферическое зрение (монокулярное).

К субъективным факторам влияния относятся острота зрения, объем зрительного восприятия, временная структура системы восприятия, различия восприятия воплощённых объектов и их проектных изображений, оптические искажения при восприятии объёмных форм в пространстве, дистанция зрителя до объекта, условия восприятия формы в пространстве, диапазон воспринимаемых цветов и пр.

Эмоционально цветовые сочетания воспринимаются в различных соотношениях. И строятся они по правилам цветовой гармонии – либо на основе контраста, либо как сочетание оттенков одного цвета. Цвет способен создать впечатление легкости или тяжести предмета, тепла или холода, вызвать у человека чувства веселья или печали.

Учет и использование цветовой гаммы при сезонных и возрастных изменениях пейзажей, растений, цветников, почвенного покрова, а также при трассировке путей движения – основная задача цветовой организации генплана.

#### ***Информационный подход к синтезу скульптуры и окружающей среды***

Многообразие объективных и субъективных факторов, скрытое, неявное взаимодействие между показателями характеризуют процесс синтеза скульптуры и окружающей среды в восприятии человека как сложную систему. В подобных ситуациях проектировщик не в состоянии выполнить оптимальный выбор многомерного дизайн-решения. Даже опытный специалист не способен учесть взаимосвязь объективных критериев и субъективных показателей ввиду многоплановости пространства решений.

В настоящее время накоплены значительные объемы данных, изображений, прототипов в области монументально-декоративного искусства. Задачи количественного анализа предшествующего опыта, отраженного в больших данных, формирование множества вариантов решений и прогностических сценариев развития среды могут решаться с применением систем искусственного интеллекта, глубокого машинного обучения и когнитивного анализа данных.

Выполнять творческие задачи, генерировать варианты и прототипы могут генеративные состязательные нейросети (generative adversarial networks, GAN), состоящие из 2 видов сетей, одна из которых генерирует визуальное наполнение, другая – его оценивает на основе обучающего набора. Подобные модели искусственного интеллекта генерируют варианты внешней среды и выбирают наиболее реалистичный на основе виденных ранее изображений, выполняют детализацию наброска, модификацию пейзажа, восстановление трехмерных пространств по рисункам и фотографиям [4].

### *Использование критериев гармоничного синтеза скульптуры и окружающей среды на примере памятника поэту Н.А. Клюеву в г. Вытегре*

Основным критерием поиска художественного образа Н. Клюева служила самооценка творчества и видение собственного предназначения поэта.

Местом установки памятника (скульптор С.Ю. Алипов) была выбрана территория парковой зоны «Красная горка» – являющаяся одной из частей зеленого пояса г. Вытегры. Находящаяся там пятиглавая Сретенская церковь в русском стиле (1869–1873, архитектор А.С. Четверухин), деревянная Исаакиевская часовня с пропиленной резьбой и характерное для онежского региона природное окружение как нельзя лучше соответствовали творческому наследию великого поэта.

Автор архитектурной части Л.Г. Беркович предложил концепцию планировки, в которой предлагалось на отведенной территории литературского дендропарка создать «Галактику православного поэта» – метафорическую «петлю времени» как зримый символ сложного жизненного пути Н. Клюева, выраженный средствами ландшафтного дизайна. «Петля времени» – дорожная сеть дендропарка, с включением различных по величине площадок, олицетворяющих наиболее важные этапы жизни поэта. На центральной, самой крупной площадке предполагалось установить памятник Н. Клюеву (ил. 2).

Являясь центром и доминантой литературского дендропарка, памятник должен одновременно и выделяться, и растворяться в колорите окружающих зеленых насаждений, гармонизировать с природным окружением в различные сезоны года. Согласно принятой концепции территория разбита на 4 укрупнённых тематические зоны: «Райский сад», «Широколиственный лес», расположенный вокруг площадки с памятником, «Мелколиственный лес» и соприкасающаяся с ним «Тайга».

В каждой зоне устраиваются тематические площадки, с организацией вокруг них газонов и декоративных цветников в виде узоров или мотивов национальных вышивок. Высаживаемые деревья, кустарники, цветоч-



ные и травяные растения многократно упоминаются в поэзии Н. Клюева. Фонари, скамейки, малые архитектурные формы стилизованы под предметы крестьянского быта XVIII–XIX вв.



Ил. 2. Памятник Н.А. Клюеву

Для восприятия зрителем монументальной скульптуры без ракурсных искажений создано открытое свободное пространство, примерно равное его двойной высоте. Выбранное место представляет поляну свободных очертаний, позволившую организовать круглую площадку диаметром 12 м для установки памятника в центре. Фоном для памятника послужил естественно сформировавшийся вокруг поляны «круг берез».

Установка памятника осуществлялась с учетом организации нескольких планов обзора. Граница и пространство площадки определились как первый и ближние планы обозрения памятника, пространство от существующей аллеи до площадки – как второй, видовые точки на дорожках, при подходе к памятнику – как дальний (третий) план обзора.

Фоном и одновременно дальним планом памятника являются древесные и кустарниковые растения «Красной горки».

Ориентировочная высота каменного постамента составила около 3 м: это примерно 1/5 – 1/6 высоты 20- или 30-метровых деревьев, окружающих поляну, что соответствует привычному для человека масштабу восприятия искусственного объекта в природном окружении.

Выбор цветотонального решения памятника осуществлен с учетом сезонных изменений колорита природного окружения, отраженного в творческой палитре поэта.

В летний период набравшая силу сочная листва деревьев и кустарников, ковер полевых цветов и трав обогащают цвета бронзовой фигуры поэта и каменного постамента разнообразными золотисто-зеленоватыми оттенками. Свет неба дополняет природную палитру динамичными синеголубыми рефлексами. Памятник «растворяется» в живописной среде, как бы «плывет» в пространстве парка.

В начале осени естественным фоном памятника являются кроны и стволы крупных деревьев, в основном елей и берез, с их характерным цветным узором. Основанием композиции, ее связью с земной поверхностью служат декоративное мощение пастельных тонов и почвопокровные растения различных оттенков.

В осенний период естественный цвет валуна-постамента обогащается живописными рефлексами опавшей листвы. Композиция памятника насыщается рефлексами окружающей природы, голубыми бликами неба и серыми оттенками дождя. Ансамбль, при монументальности образа, обретает живописное звучание, символизирует зрелое творчество поэта, передает светлые периоды в его жизни, отсылает к истокам его поэзии.

В зимний период акценты живописной среды смещаются на стволы и обнаженные ветки деревьев, плотные зеленоватые оттенки веток хвойных деревьев, бело-голубые, бело-розовые, светло-охристые, светло-сиреневые оттенки снежного покрова. Ансамбль приобретает монументальный графический образ, символизирует сложный драматичный период жизни и творчества поэта.

В весенний период, освещенный лучами солнца, памятник начинает следующий круг жизни, символизируя возрождение творчества поэта, также как символизирует возрождение жизни птица Сирин, сидящая у него на плече.

*И у елей в лапах простертых*

*Венки из белых купав. («Заозерье» [2, с. 653])*

Памятник выделяется плотным пятном на фоне раскидистых полуажурных крон мелколиственных, рыхлых крон крупнолиственных деревьев и густых крон хвойников. Антропоморфный силуэт памятника согласуется с нерегулярным абрисом крон деревьев и кустарников, объединяется с природной средой.

Памятник стал гармоничной доминантой, сомасштабной окружающей природе, архитектурным сооружениям и человеку.

Его эмоционально-образное восприятие проявляется при изменениях естественного освещения. Дневное освещение выделяет верхнебоковые поверхности композиции, четко «лепит» общую форму фигуры, выявляет детали, невидимые при утреннем освещении. Образ наполняется силой и уверенностью, возникает ощущение ярких периодов творчества поэта, вспоминается его признание в литературных кругах.

Свет прорисовывает лица поэта и птицы Сирин, зритель ощущает их напряженный внутренний диалог. Наиболее ярко проявляется динамика форм, что придает материальность и убедительность всей композиции. Короткие падающие тени подчеркивают возвышенное стремление поэта в высшие сферы.

Легкие тени вечернего заката смягчают динамику форм, обобщают пластику скульптуры. Выражение лица «приобретает живые черты», кажется, из глубин прошлого до нас доносятся слова великого поэта о бессмертии души, сказанные им более ста лет назад.

Появление памятника поэту на территории «Красной горки» существенно повлияло на формирование эстетически выразительного облика и туристической привлекательности г. Вытегры. Николай Клюев вернулся на родную землю.

### Литература

1. *Денисов, В. С.* Восприятие цвета. Часть 1. / В. С. Денисов, М. В. Глазова. – М.: Эксмо, 2009. – 176 с.
2. *Клюев, Н. А.* Сердце Единорога: стихотворения и поэмы / Н. А. Клюев; предисловие Н. Н. Скатова; вступительная статья А. И. Михайлова; составление, подготовка текста и примечания В. П. Гарнина. – СПб.: РХГИ, 1999. – 1072 с.
3. *Кузин, В. С.* Психология: учебник / В. С. Кузин. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: АГАР, 1997. – 304 с.
4. *Нейросеть от Nvidia превращает простейшие наброски в красивые пейзажи.* – URL: <https://habr.com/ru/post/444468/> (дата обращения: 20.02.20).
5. *Степанов, Г. П.* Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 320 с.

УДК 730:355.48(476-25)"1979/1989"

**Т. В. Рабуш**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

**Боль, застывшая в камне:  
памятник воинам-«афганцам» на «Острове слёз» в Минске**

*Статья посвящена мемориалу белорусским воинам, погибшим в «афганской войне» 1979–1989 гг., расположенному на «Острове слёз» («Остров Мужества и Скорби») в Минске, Беларусь. Автор рассмотрит использованные создателями мемориала художественные приемы, место мемориала в архитектурном облике большого города, а также место этого памятника среди прочих многочисленных памятников воинам-«афганцам» на постсоветском пространстве. В оформлении статьи использованы фотографии из личного архива автора.*

Ключевые слова: Остров слез, Мужества и Скорби в Минске, афганская война, вооруженный конфликт, памятники воинам-интернационалистам, воины-«афганцы».

**Taisiya V. Rabush**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

**Pain frozen in stone:  
monument to warriors-«Afghans» on the «Island of Tears» in Minsk**

*The article is dedicated to the memorial to the Belarusian soldiers who died in the «Afghan war» of 1979 – 1989, located on the «Island of Tears» in Minsk, Belarus. The author will consider the art techniques used by the creators of the memorial, the place of the memorial in the architectural appearance of the big city, as well as the place of this monument among other numerous monuments to «Afghans» soldiers in the post-Soviet states. In the article used photos from the author's personal archive.*

Keywords: The island of Tears, and of Courage, and Sorrow in Minsk, the Afghan war, the Afghan armed conflict, monuments to soldiers-internationalists, warriors-«Afghans».

Уже начиная с периода перестройки, с конца 1980-х гг., в городах СССР начинается возведение памятников участникам афганского вооруженного конфликта 1979–1989 гг., более известного как «афганская война», которых в то время называли «воины-интернационалисты». Например, первый такой памятник в Российской Федерации, открытый в октябре 1994 г., – это «Разорванное братство» в Перми [3]. Но в настоящей статье хотелось бы

рассмотреть не расположенные на территории РФ памятники воинам-«афганцам», а отдельно взятый мемориальный комплекс «Сыновьям Отечества, погибшим за его пределами» на «Острове Мужества и Скорби», находящийся в г. Минске, Республика Беларусь, который является, пожалуй, одним из самых известных памятников такого рода. Отметим, что в статье использованы фотографии из личного архива автора.

Согласно данным монографии «Россия и СССР в войнах XX века. Книга потерь», подготовленной сотрудниками Генерального штаба ВС РФ и Военно-мемориального Центра ВС РФ, среди погибших, умерших и пропавших без вести советских участников афганского вооруженного конфликта 1979–1989 гг. этнических белорусов за весь период конфликта насчитывается 667 человек [4, с. 564], что выводит белорусскую нацию на 4-е место по безвозвратным потерям среди представителей прочих национальностей СССР (на 1-м месте по числу погибших – русские, на 2-м – украинцы, на 3-м узбеки). В целом же безвозвратные потери среди жителей БССР в афганском вооруженном конфликте составили 789 человек (с учетом представителей прочих национальностей, проживавших в БССР).

На территории Беларуси находится немало памятников погибшим в Афганистане воинам (памятные часовни в Полоцке, Гомеле и Могилеве, «Журавли» в Лиде, «Боль» в Витебске и т.д.). Но памятник в Минске является совершенно уникальным не только для Беларуси, но и для всего постсоветского пространства в целом.

Неофициальное название «Острова Мужества и Скорби» – «Остров слез», и именно под этим названием мемориал известен большинству искусствоведов, историков, ветеранов Афганистана, минчан и туристов. Мемориал на острове (искусственном) начал возводиться в 1988 г., еще до вывода советских войск из Афганистана, и стал, таким образом, одним из первых памятников воинам-«афганцам» в СССР. Но само открытие памятника состоялось только в августе 1996 г. Авторы мемориала – скульптор Ю. Павлов и архитекторы М. Королёв, Т. Королёва-Павлова, В. Лапцевич, Г. Павлова, А. Павлов, Д. Хомяков [2].

Искусственный остров находится на реке Свислочь, которая протекает через центр Минска. Мемориал занимает весь остров и включает в себя в том числе разные небольшие, но крайне выразительные элементы: камни-валуны с названиями городов и провинций Афганистана на самом берегу реки; бронзовая икона Богородицы с младенцем, вмурованная в гранитный валун (именно он был установлен на острове самым первым в 1988 г.); закрывающий лицо руками плачущий ангел; поминальный стол «афганского» происхождения. На острове в изобилии расставлены камни-валуны, символизирующие афганские горы, и высажены плакучие ивы, низко и печально склонившиеся к речной воде (создатели мемориала отразили скорбь даже в избранных для высаживания на острове породах дере-

вьев). Но ядро ансамбля и его «сердце» – это часовня, окруженная женскими фигурами (ил. 1).



Ил. 1. Мемориал на «Острове Слез». Общий вид комплекса с часовней

Часовня – центр и ядро комплекса – является копией домонгольской (существующей и в настоящее время) церкви Спаса Преображения Спасо-Ефросиниевского монастыря, что в Полоцке (Витебская область, Республика Беларусь), причем копией именно в том облике, который был свойственен этой церкви в XII в., на момент ее создания. Выбор домонгольской полоцкой церкви Спаса Преображения в качестве образца для часовни, которая стала центром самого главного в Беларуси (на момент начала возведения еще БССР) памятника воинам-«афганцам» глубоко символичен. Полоцк – один из древнейших городов Беларуси, и вплоть до настоящего времени он остается своего рода религиозным центром страны, а святая преподобная Евфросиния Полоцкая, по заказу которой была построена церковь Спаса Преображения, считается небесной покровительницей Беларуси. Кроме того, церковь Спаса Преображения – один из очень немногочисленных сохранившихся до настоящего времени на территории Беларуси домонгольских храмов [1], и таким образом, полоцкая церковь Спаса Преображения – религиозная и духовная ценность Беларуси. Поэтому выбор церкви Спаса Преображения в качестве образца для центра современного (и посвященного современному вооруженному конфликту) военного мемориала является как бы указанием на духовную преемственность, подчеркивает связь веков. К тому же период перестройки стал временем возрождения на тогда еще советском пространстве религии, в том числе и православия (после десятилетий атеизма как одного из ключевых элементов государственной идеологии в СССР), в 1988 г. торжественно отмечалось тысячелетие Крещения Руси, и именно тогда, в конце 1980-х гг., появилась своего рода мейнстримовая тенденция использования,

применения религиозных традиций в самых разных сферах человеческой деятельности. Не обошла эта тенденция стороной и архитектуру.

Часовня имеет 4 кованые двери (на все стороны света), и каждая украшена гербом одного из белорусских областных центров (герб Минска также присутствует). Внутри часовня не менее интересна. Она разделена на 4 алтаря, на внутренних стенах которых выбиты имена белорусов, погибших в Афганистане – 771 человек. Алтари часовни изнутри украшены 4 барельефами с изображениями религиозных сюжетов: «Мати святая Беларусь», «Ефросиния Полоцкая», «Не рыдай мене, Мати» и «Молитва 14 святых за Беларусь». К ногам Богоматери в барельефе «Мати святая Беларусь» склоняют головы воины белорусской земли, представляющие разные эпохи истории страны – от рыцарей Великого Княжества Литовского в доспехах и латах до солдат Великой Отечественной войны в соответствующей историческому периоду военной форме. Этот художественный прием использован с целью подчеркнуть историческую преемственность, наглядно показать погибших в Афганистане в 1980-е гг. белорусов потомками и наследниками белорусских воинов всех предшествующих периодов и времен – от Средневековья до Великой Отечественной войны.

В центре креста часовни находится рубин, сияющий багровым светом, что символизирует кровь, пролитую белорусскими воинами на чужой земле, в Афганистане. И наконец, в центре часовни – «Святое место» с вложенной туда афганской землей и 40 струнами, протянутыми от пола к куполу часовни (колокола, от которых тянутся струны, находятся ниже уровня пола часовни). Использование 40 струн также несет в себе глубокий смысл и символизирует 40 дней, в которые, согласно христианским представлениям, душа умершего прощается с земной жизнью и близкими людьми.

Но едва ли не самое впечатляющее находится снаружи часовни. Это – огромные черные фигуры женщин, стоящие у часовни с двух сторон и окружающие ее своего рода «полукольцом». Женские фигуры в данном мемориале – символ скорби, утраты, непреходящего горя (ил. 2). Впереди стоят женщины, держащие в руках светильники – это символ домашнего очага и знак надежды. За ними стоят скорбящие женщины, эту надежду уже утратившие, что передают позы женщин, их мимика и жесты. Одна женщина закрыла лицо ладонями и склонила голову; вторая прикрыла глаза, держа на руках маленького мальчика; к подолу платья третьей женщины прижимается девочка лет семи, а сама женщина обхватила лицо ладонями; четвертая держит в руках фотокарточку с лицом военнослужащего... Устремленные ввысь фигуры, их черный цвет – все это еще больше усиливает у зрителя впечатление скорби и трагичности. Боль женщин, потерявших в Афганистане своих мужей, сыновей, братьев, отцов, как нельзя лучше передана в этих фигурах.



Ил. 2. Фрагмент. Несколько женских фигур

Перейдем к вопросу о том, насколько этот мемориальный комплекс «вписан» в окружающее пространство. Автор видел разные памятники войнам-«афганцам» в городах Российской Федерации, Украины и Беларуси, и наблюдал, что в ряде случаев эти памятники оставляют некое впечатление чужеродности, – например, когда они стоят едва ли не среди многоэтажных жилых домов советской постройки или, напротив, расположены «на отшибе» от прочих городских сооружений и стоят как бы «сам по себе».

В Минске «Остров Мужества и Скорби» находится в историческом центре белорусской столицы и прекрасно вписан в окружающее его городское архитектурное и культурное пространство. Как упоминалось выше, на острове установлены камни-валуны, символизирующие афганские горы, и высажены плакучие ивы, а сам остров несколько возвышается над окружающим ландшафтом. Пройти к острову можно через квартал Троицкое предместье, который воссоздает архитектурную среду дореволюционного Минска – отметим, что город подвергся значительным разрушениям в годы Великой Отечественной войны, после 1945 г. был буквально отстроен заново, и Троицкое предместье сейчас является своего рода «уголком» старого Минска. Остров и мемориальный комплекс хорошо просматриваются от Троицкого предместья, и наоборот – находясь на острове у комплекса, можно видеть все Троицкое предместье. Вдоль реки по левую и по правую стороны (если стоять у «Острова Мужества и Скорби» у берега Свислочи со стороны Троицкого предместья) тянутся просторный и широкий проспект Победителей с масштабной застройкой советского периода и Сторожовская улица с несколько более современной застройкой. Также остров и мемориальный комплекс можно рассмотреть, находясь в самом «сердце» старого



Минска – у кафедрального православного собора Святого Духа, который находится на пригорке, что и обеспечивает хорошие виды от его стен.

Итак, мы можем говорить о замечательном синтезе военного мемориала и окружающей городской архитектурной и культурной среды – единство воссозданной исторической дореволюционной гражданской застройки, советской гражданской застройки, просторов реки Свислочи и мемориала демонстрирует потрясающее в своей цельности единство, и даже совершенно разные архитектурные стили и исторические эпохи воспринимаются в данном случае как нечто целостное и гармоничное.

В целом же памятник воинам-«афганцам» на «Острове мужества и скорби» («Остров слёз») является одним из самых лучших и стилистически продуманных памятников на постсоветском пространстве, посвященных локальным военным конфликтам второй половины XX в. Использование в оформлении памятника женских образов; демонстрация исторической преемственности поколений посредством изображения внутри часовни белорусских воинов разных исторических эпох; символическое наполнение буквально каждого элемента мемориала (кровавое сияние рубина в центре креста, светильники в женских руках как символ родного дома и надежды, 40 струн как 40 дней поминовения усопших, камни-валуны острова как обозначение афганских гор и т.п.); применение религиозной православной тематики посредством выбора для «ядра» мемориала в качестве образца домонгольской церкви одного из старейших городов Беларуси; совершенная «вписанность» мемориального комплекса в окружающую городскую среду (и архитектурную, и культурную, и даже природную) – все это делает мемориал уникальным и почти что совершенным архитектурным памятником.

## Литература

1. *История и археология Полоцка и Полоцкой земли: материалы VI Международной научной конференции* (1 – 3 ноября 2012 г.). В 2 ч. Ч. 2: Спасо-Преображенская церковь в Полоцке: история. Архитектура. Живопись. – Полоцк: Полоцкое книжное издательство, 2013. – 155 с.

2. *Негорюй, И. В.* Белоруссия. Остров слез / И. В. Негорюй. – URL: [http://artofwar.ru/n/negorjuj\\_i\\_w/text\\_0340-1.shtml](http://artofwar.ru/n/negorjuj_i_w/text_0340-1.shtml) (дата обращения: 25.12.2019).

3. *Правительство Пермского края.* Государственное краевое бюджетное учреждение культуры «Пермский краевой научно-производственный центр по охране памятников (объектов культурного наследия)» (ГКБУК «КЦОП»). Скульптура «Разорванное братство». – URL: <http://kcorp.ru/monum12/monum12-29.htm> (дата обращения: 25.12.2019).

4. *Россия и СССР в войнах XX века: книга потерь* / Г. Ф. Кривошеев, В. М. Андронников, П. Д. Буриков [и др.]. – М.: Вече, 2010. – 624 с.

УДК 73.03: 821.161.1(=161.1)

**Г. Н. Боева**

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

### **Художественные стратегии запечатления писателя монументальной скульптурой**

*В статье анализируются различные художественные стратегии запечатления фигуры писателя отечественной монументальной скульптурой. Обнаруживается связь между эстетическими запросами эпохи и художественными особенностями памятника. В качестве наиболее удачных современных монументов отмечаются те, создателям которых удалось передать своеобразие творчества писателя и его литературной репутации.*

Ключевые слова: монументальная скульптура, писатель, литературная репутация, натурализм, импрессионизм, символизм.

**Galina N. Boeva**

Saint-Petersburg, Russia,  
Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Art Strategies to Imprint an Writer by Monumental Sculpture**

*The author will consider different art strategies which can perpetuate the figure of writer by native monumental sculpture. The connection between ethical needs of epoch and art features of monument will be found. As an example of the most successful modern monuments will be noted those, the authors of which managed to represent the singularity of writer's creation and his literary reputation.*

Keywords: Russian monumental sculpture, Russian writer, literary reputation, naturalism, impressionism, symbolism.

«А что касается моего отношения к памятнику, то оно двоякое: одно – пока памятник еще не поставлен, и другое – когда он уже стоит».

(Л.Н. Андреев. «Монумент»)

В России практика запечатления писателей монументальной скульптурой, как и вообще традиция чествовать великих людей с помощью этого вида искусства, недавняя – зародилась лишь в XIX в. Однако, несмотря на «молодость» и некоторое отставание от эстетического вкуса своего времени [9], монументальной скульптуре удалось создать выразительнейшие произведения

искусства. Причем скульпторам, бравшимся за решение этих сложных художественных задач, успех сопутствовал с самого начала, благодаря стилевому разнообразию их решения и неповторимому индивидуальному почерку.

В литературоцентричной русской культуре фигура писателя всегда воспринималась как особо значимая, сопоставимая по важности с «земными правителями» – царями, героями, полководцами, революционерами. Уже в советское время монументальная скульптура стала официальным выразителем государственного и народного признания заслуг литературных классиков. Попытаемся проследить различные художественные стратегии запечатления мастеров слова в скульптуре, исследовать обусловленность этих стратегий эстетикой и духом времени, а также индивидуальным почерком мастера.

В числе бесспорных удач скульптурного монументального искусства XIX в. назовем памятники, без которых уже невозможно представить городской культурный ландшафт двух столиц: И.А. Крылову в Летнем саду в Санкт-Петербурге (П.К. Клодт, 1855), А.С. Пушкину – на площади его же имени в Москве (А.М. Опекушин, 1880) и в Петербурге на Пушкинской улице (А.М. Опекушин, 1884). Вспомним более ранний памятник М.В. Ломоносову в Архангельске (И.П. Мартос, 1832), удачно совместивший классицистичность самого объекта увековечивания со стилистикой позднего классицизма. Однако лучшие образцы подобного рода скульптур редко полностью вписываются в какой-либо стиль, поскольку, с одной стороны, неизбежно отражают «художественный мир» писателя (термин Д.С. Лихачёва) или его собственный стиль, как в упомянутой скульптуре Мартоса, а с другой – литературную репутацию писателя. Последний термин следует пояснить.

Понятие «литературная репутация» введено в обиход в конце 20-х годов прошлого века И.Н. Розановым, который увидел некоторую закономерность в восприятии литературных имен и в самой динамике литературных вкусов. Закономерность эта определяется, по его мнению, отталкиванием «детей» от поколения «отцов» и, вследствие этого, выбором «магистрального пути» или «проселочной дороги» [7]. Розанов только наметил контуры теории литературной репутации, которая сейчас бурно развивается [2; 5] и становится методологической основой для исследований в культурологии, социологии литературы. Но уже сейчас очевидно, что с опорой на эти идеи можно многое объяснить в литературной судьбе отечественных литературных кумиров, особенно на протяжении бурного, «разломного» XX века.

Итак, литературная репутация – это публичный образ писателя, формирующийся как общая картина рецепции его творчества критикой, писателями-современниками, читателями, официальной идеологией. В разные периоды творческой биографии писателя и его посмертной судьбы литературная репутация по-разному сочетает в себе «магистральные» и «второстепенные»/«проселочные» признаки, востребованные или проигнорированные эпохой. Поскольку скульптор не может не руководствоваться своим представлением о месте писателя в культуре, своим читательским чутьем и лите-

ратурным вкусом, неотъемлемым от времени, литературная репутация тоже во многом определяет художественные стратегии его творчества.

Доказательством сказанного может служить устойчивое стремление скульпторов «окружить» фигуру писателя его героями, как в случае с клодтовским Крыловым: барельефы персонажей на постаменте, привнося в антично-классицистический облик баснописца реалистические стилевые нюансы, в то же время отражают представление о нем рядового читателя. Ту же стратегию увековечивания персонажей на постаменте (работы Ф.О. Шехтеля) вместе с их автором видим в памятнике Гоголю работы Н.А. Андреева (1909). Примечательно, что в проекте памятника Гоголю, предлагавшемся актером и режиссером Малого театра А.П. Ленским, фигура писателя тоже предстает в окружении его героев (сейчас макет нереализованного монумента можно увидеть на выставке в фойе театра). Герои сопровождают автора и в одном из не утвержденных проектов памятника Пушкину (И.Н. Шредер, 1875). В современной монументальной скульптуре эта традиция удачно поддержана в Орле в памятнике Н.С. Лескову (работы Ю.Г. и Ю.Ю. Ореховых (1981)), заключенному в центр композиции из своих персонажей – тульского левши, подковавшего блоху, тупейного художника с его возлюбленной, «соборной поповки» – троицы героев из романа «Соборяне», «очарованного странника» Флягина и «леди Макбет Мценского уезда» Катерины Измайловой. Примечателен в этом отношении и воздвигнутый в Смоленске памятник А.Т. Твардовскому (1995), которого А.Г. Сергеев изобразил сидящим за беседой вместе с его знаменитым героем Василием Теркиным, и в самом деле воспринимаемым миллионами читателей как реальное лицо.

Существовавший в советскую эпоху «госзаказ» на монументальную пропаганду привел к стилистической акцентации символизма в скульптуре, что нашло отражение и в «литературных памятниках». Если раньше в монументальной скульптуре доминировали классицизм, натурализм и импрессионизм, то революционная власть, недолго «сотрудничавшая» с авангардом в искусстве, увидела в художественном новаторстве адекватный язык для воплощения грандиозных социальных идей. На этом пути встречались удачи и в запечатлении образа писателя, как, например, в памятнике (бюсте) М.Е. Салтыкову-Щедрину работы А.Н. Златовратского (1918): парадоксальным образом обобщенная стилистика этой раннесоветской скульптуры (увы, не сохранившейся) оживляет в сознании зрителя представление о библейском пророке, бичующем язвы и пороки человечества.

Идеологические каноны советской монументальной пропаганды потребовали в контрданс «печальному» Гоголю работы Андреева на Гоголевском (бывшем Пречистенском) бульваре водрузить Гоголя «веселого», работы Н.В. Томского (1952). «Веселость» классика больше отвечала советским представлениям о сатире, поздние годы которого были отмечены «неправильным» монархическим духом и православной аскезой, как раз и воплощенными в «первом Гоголе».

В каждой культуре в период ее национального самоопределения формируется классический канон, своего рода «светский пантеон», подверженный с течением времени изменениям и колебаниям – в полном соответствии с идеей И.Н. Розанова о динамике литературной репутации. Так «классик» XVIII столетия Ломоносов к началу XIX в. уходит на периферию (вместе с Г.Р. Державиным), в первой половине столетия место в «ядре канона» еще занимает Крылов, затем уступая его Пушкину, который надолго воцаряется в литературном пантеоне как «наше все» (по выражению А. Григорьева). Примечательно, что большинство известных нам воплощений Пушкина в монументальной скульптуре изображают его также в классическом стиле, далеком от художественных новаций, как будто уверяя зрителей в высокопробности «классического глянца» великого русского поэта.

Конфликт между «классическим глянцем» и живым образом писателя гротесково обыгран в театральной миниатюре Л. Андреева «Монумент» (1916). Действие в пьесе происходит в провинциальном городе Коклюшине, где на самом высоком уровне, с привлечением столичной прессы, решается вопрос об утверждении проекта памятника Пушкину. Рассматриваются проекты двух скульпторов-конкурентов – Фракова (академиста, представляющего поэта в римской тунике с венком на голове) и Пиджакова (реалиста, у которого Пушкин изображен сморкающимся). В итоге ни один проект не признается удовлетворительным: первый вызывает нарекания, т.к. «классичный» классик оказывается «без брюк», а второй, подчеркивающий человечность Пушкина, в глазах экспертов снижает образ классика запечатленным непоэтичным жестом. В итоге влиятельные лица города решают «воздвигнуть монумент по образу столичного московского» – «со шляпою в руке для обозначения задумчивости, и в альмавиве, то есть плаще-с» [1, с. 471] (не намек ли на «клонирование» по всей России опекушинского Пушкина?). Однако далее встает другая трудность: как разместить на городской площади памятник таким образом, чтобы не оскорбить правосудие (спиной к острогу), не вызвать вольнолюбивых мыслей (лицом к острогу) и, наоборот, антипросветительских ассоциаций (спиной к свечному заводу). Здесь Андреев удивительным образом предвосхитил историю с переносом памятника Пушкину, которая произойдет в 1937 г.: стоявший в начале Тверского бульвара он «переедет» на Страстную площадь и будет повернут на 180°, спиной к бывшему монастырю, что вызовет недовольство многих москвичей.

В финале андреевской пьесы спасительным оказывается предложение «весь зад Пушкина обсадить деревьями» и тем самым избежать опасных смыслов. Восхищает иронично-игровой подход автора пьесы к острейшей проблеме, проистекающей из высокой семиотичности монумента в городском пространстве. Кстати, не обязательно городском: в качестве удачного примера органичного помещения в ландшафт монументальной фигуры писателя назовем памятник В.М. Шукшину на горе Пикет около села Сростки, его

малой родины (скульптор В.М. Клыков, архитектор В.В. Пасенко, 2004). Менее удачное решение – положение памятника М.А. Волошину спиной к морю у его дома на набережной в Коктебеле (скульптор А.И. Григорьев, 2009), хотя понятно желание авторов обратить «гения места» лицом к людям...

В свете сказанного интересны опыты воплощения в монументальной скульптуре образа Ф.М. Достоевского, который, как известно, довольно долго находился на периферии советского классического канона. «Идеологически невыдержанный» Достоевский потому и не вписывался в представление об «идеальном классике», что его творчество «неклассично». В отличие от «классического» типа искусства, ориентированного на Космос, «неклассический» предполагает дисгармоничную картину мира, в которой царит Хаос [3, с. 542–541]. Нервное, полное диссонансов и противоречий творчество писателя не могло не отразиться на способах его запечатления в скульптуре. Таков и «дореволюционный» Достоевский в исполнении С.Д. Меркурова (1914), и «советские Достоевские»: созерцательный, погруженный в свои мысли, сумрачный – у Владимирского собора в Петербурге (скульптор Л.М. Холина, 1997), застывший в неудобной, нарочито «неклассической» позе – перед зданием Российской государственной библиотеки в Москве (скульптор А.И. Рукавишников, 1997). Созерцательность писателя, запечатленного в монументах, напоминает его живописную репрезентацию на известном портрете кисти В.Г. Перова (1872) – здесь мы вступаем в область невольного содружества визуальных искусств.

Обладая своим собственным, пластическим языком, памятник «говорит» позой, жестом, материалом и фактурой, размером и соотношением частей и целого. Все перечисленное – важнейшие составляющие скульптуры: каждая из них, независимо от общей стилистики воплощения, потенциально обладает способностью к порождению символических смыслов. Такой смыслопорождающий эффект в пространстве русской культуры вызвал монумент Э. Фальконе, теперь известный всем как Медный всадник, вопреки тому, что он сделан не из меди. Гениальное художественное воплощение идеи империи, творчески переосмысленное пушкинской поэмой, сделало памятник Петру Первому и частью петербургской мифологии, и символическим воплощением глубинных противоречий русской жизни.

Смыслопорождающий эффект может произвести талантливо воплощенный пластическими средствами скульптуры жест, как, например, у статуи Л.Н. Толстого в интерпретации С.Д. Меркурова (1913, у Государственного музея писателя в Москве на Пречистенке): как будто вырастая из гранита, фигура Толстого запечатлевает мучительную внутреннюю работу писателя над «выделкой» собственного мировоззрения, и в то же время бытовой, повседневный жест «руки за пояс» символически прочитывается как некая скованность, ограниченность мысли, к преодолению которой стремится гений. Этой «смысловой заряженности», увы, лишен памятный знак Л. Андрееву, открытый в 2016 г. в поселке Серово Ленинградской области [8]: книга с пером, испещ-

ренная неудобочитаемыми надписями и цитатами, словно вторгается в сферу вербального, игнорируя присущий скульптуре пластический язык выражения – в итоге «памятный знак» теряет именно в своей «знаковости».

Средствами пластики можно не только воссоздать художественный мир писателя в виде его персонажей, но и «процитировать», как в памятнике И.А. Бунину в Воронеже (скульптор А.Н. Бурганов, 1990): к ногам писателя прижимается собака, образ которой заставляет вспомнить одно из самых пронзительно-лирических бунинских стихотворений – «Одиночество» (1903), в финале которого, как лирико-ироническая пуанта, возникает мысль о собаке.

Как было уже сказано, пьедестал – важнейший элемент памятника писателю: зачастую он представляет собой содержательную часть монумента (в виде фигур персонажей, барельефов и пр.). В современной скульптуре постамент может значимо отсутствовать – как «минус-прием» (в понимании Ю.М. Лотмана). С такими стратегиями мы встречаемся в памятниках О.Э. Мандельштаму в Воронеже (Л.Т. Гадаев, 2013), С.Д. Довлатову в Петербурге (В.Б. Бухаев, 2016). В первом случае «минус-прием» позволяет воплотить мысль о трагической судьбе поэта, разделившего участь своего народа («Я трамвайная вишенка страшной поры») и похороненного в одной из бесчисленных братских могил. В случае с Довлатовым замысел скульптора конгеннален авторской стратегии максимального сближения автобиографического героя с «простым» читателем, установке на «негероичность», повседневность. Характерна сама будничность позы Довлатова: дверной проем, на который опирается его фигура, как будто напоминает о том, что писатель (или герой довлатовской прозы) только что вышел из своей квартиры – она буквально в двух шагах от памятника. (Воспоминание о Довлатове, прогуливаемое по улице Рубинштейна в тапочках, с фокстерьером, – общее место многочисленных мемуаров о писателе.) Впрочем, смыслы, «вычитываемые» в памятнике с помощью «минус-приема», могут быть и другие.

«Говорящими» могут быть конфигурация, оформление, наклон постамент, по которому, например, в Воронеже вниз, к людям, против ветра, в развевающемся пальто, идет фигура писателя А. Платонова (скульпторы И.П. Дикунов, Э.Н. Пак, архитекторы Л. Яновский, Н. Топоев и Е. Соломкин, 1999). «Поддерживает» художественное решение монумента надпись на одном из пилонов: «...А без меня народ неполный» (слова одного из героев Платонова, приложимые и к нему самому). Стилистически этот памятник прекрасно соответствует и художественному миру писателя, и его литературной репутации.

Уже упомянутый памятник Довлатову, буквально вписанный в зону улицы, наводит на размышления об изменившихся принципах существования монумента в городской среде: если раньше он устанавливался преимущественно на площадях и потому был частью государственной идеологии (наглядный пример – Медный всадник), то теперь он «одомашнивается», перемещается в парки, дворы, городское «закулисье», становясь частью культурного досуга, своего рода «гением места». Граница между монументальной

и «немонументальной» скульптурой размывается. Часто место современному памятнику подыскивается у библиотеки как очага культуры, «острова книги» в городе (памятники Достоевскому в Москве, Бунину и Платонову в Воронеже, Гранину в Петербурге).

«Укромно» и положение недавно открытого в Москве памятника И.С. Тургеневу (С.С. Казанцев, 2018) в так называемом «Тургеневском квартале» (в архитектурно-музейный комплекс входят дом-музей, приусадебная территория и сад со сквером на Остоженке) – памятника хотя и эстетически крайне консервативного, спорного, но «с концепцией»: скульптор настаивал на воплощении именно молодого, тридцатилетнего писателя, а не литературного мэтра, патриарха, каким чаще всего его запечатлевают в монументальной скульптуре [4]. Впрочем, и площадей, не занятых памятниками, в центре городов уже не осталось... Возможно, поэтому монументальная скульптура совершает экспансию в новые районы городов (памятник Д.Г. Гранину в Петербурге на Дальневосточном проспекте, скульптор Е.В. Бурков, 2019), а в центре расцветает малая пластика. Так, в «Тургеневском квартале» на Остоженке обнаружим целых две скульптуры знаменитой Муму – этой, пожалуй, самой знаменитой тургеневской героини (не считая «тургеневских девушек»), изваяние которой найдем и в Петербурге на Садовой 94, близ Тургеневской площади, у входа в ресторан «ДваМу».

Очевидно, что современная монументальная скульптура должна учитывать перемены в литературных репутациях запечатлеваемых писателей: смыаемый временем идеологический глянец требует от монументалистов не пропаганды, а воплощения духа и эстетики своего времени, точки зрения «рядового читателя»/«зрителя», наконец, соразмерности городскому окружению и человеческому глазу (вспомним грубые нарушения этого принципа в произведениях З.К. Церетели).

Очевидно и то, что в наши дни нельзя «клонировать» памятники предшествующих эпох: современный памятник М. Горькому не может быть близким по стилистике монументу В.В. Исаевой (угол Кронверкского и Каменноостровского проспектов, Петербург, 1968), запечатлевшей мэтра советской литературы, самого прославленного и издаваемого автора СССР – ведь современному сознанию писатель открывается в ином облике. Возможно, в таком, каким он запечатлен А.И. Рукавишниковым (бюст, открытый в 2018 г. в Италии, Сорренто): Горький изображен со скорбным, потеряннным выражением лица, в шляпе на затылке, на постаменте в виде полуразрушенной колонны, как будто подхваченной стилизованными крыльями буревестников, напоминающих фантастических дельфинов. Вверх, в небо – или вниз, в пучину забвения, несут они писателя?..

Как видим, художественные стратегии скульптора в поиске выразительного пластического языка, адекватного эстетике своего времени и художественному миру писателя, неисчерпаемы и нередко приводят к успеху.



## Литература

1. *Андреев, Л.* Монумент / Л. Н. Андреев // Андреев Л. Н. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. – М.: Художественная литература, 1995. – С. 460-476.
2. *Бушканец, Л. Е.* Что такое литературная репутация писателя? / Л. Е. Бушканец. – URL: <https://slovesnik.org/images/docs/sirius/2017november/bushkanec-l-e-chto-takoe-literaturnaya-reputaciya-materialy-zanyatiya.pdf> (дата обращения: 30.12.2019).
3. *Лейдерман, Н. Л.* Теория жанра: исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман; Инт филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.
4. *Майзенберг, О.* Памятник Тургеневу, выполненный истринским автором, открыли в Москве / О. Майзенберг // Истринские вести. – 2018. – 12 ноября. – URL: [in-istra.ru/novosti/obschestvo/pamyatnik-turgenevu-vypolnennyu-istrinskim-avtorom-otkryli-v-moskve](http://in-istra.ru/novosti/obschestvo/pamyatnik-turgenevu-vypolnennyu-istrinskim-avtorom-otkryli-v-moskve) (дата обращения: 30.12.2019).
5. *Машковцева, Л. Ф.* Историко-культурные истоки и проблемы изучения понятия «литературная репутация» / Л. Ф. Машковцева // Дискуссия. – 2012. – № 2 (20). – С. 173-174.
6. *Миракян, Н.* Вернулся в Сорренто: в Италии открыли памятник Горькому / Н. Миракян // Российская газета. – 2018. – № 243(7706). – URL: <https://rg.ru/2018/10/29/v-italii-otkryli-pamiatnik-gorkomu.html> (дата обращения: 30.12.2019).
7. *Розанов, И. Н.* Литературные репутации / И. Н. Розанов. – М.: Никитинские субботники, 1928. – 147 с.
8. *Памятный знак в честь Леонида Андреева установлен в поселке Серово.* – URL: [www.kurort-news.ru/news/2016-08-19/pamyatnyy-znak-v-chest-leonida-andreeva-ustanovlen-v-poselke-serovo/#ad-image-0](http://www.kurort-news.ru/news/2016-08-19/pamyatnyy-znak-v-chest-leonida-andreeva-ustanovlen-v-poselke-serovo/#ad-image-0) (дата обращения: 30.12.19).
9. *Шклярская, Я. Г.* Народ и памятник / Я. Г. Шклярская // Искусство. – 1912. – № 3 (582). – С. 33-47.

УДК 711.01/.09:7.038.3

**В. П. Вешнев**

Москва, Россия

Российский государственный университет  
им. А. Н. Косыгина

### **Оп-арт композиции современного стрит-арта как элемент дизайна пространственной среды**

*Статья посвящена анализу актуального направления стрит-арта 2010-х гг., активно внедряемого в современное городское пространство. Масштабные монументальные композиции, выполненные с использованием приемов и стилистики оп-арта, получили широкое распространение в дизайне современной урбанистической среды. Оптические иллюзии, уходящие корнями в оп-арт, будучи примененными в стрит-арте создают эффект глубины пространства, и изменения формы плоского объекта, добавляют внутреннюю и внешнюю динамику изображения, погружают зрителя в особую атмосферу.*

Ключевые слова: стрит-арт, дизайн среды, монументальное искусство, оп-арт, граффити.

**Vasily P. Veshnev**

Moscow, Russia

Russian state university of A. N. Kosygin

### **Op-art compositions of contemporary street art as a spatial element of environmental design**

*The article is devoted to the analysis of the current direction of street art of the 2010s, which is actively introduced into the modern urban space. Large-scale monumental compositions made with the use of techniques and stylistics of op-art are widely used in the design of modern urban environment. Optical illusions rooted in op-art, when applied in street art, create the effect of depth of space, and changes the shape of a flat object, add internal and external dynamics of the image, immerse the viewer in a special atmosphere.*

Keywords: street art, environmental design, monumental art, op art, graffiti.

На современном этапе стрит-арт как неотъемлемая часть урбанистической культуры активно включается в дизайн пространственной среды на проектном уровне. Многие современные стрит-арт-художники, сегодня, в своих работах созвучны с художниками-монументалистами, реализуют большие художественные задачи. Многометровые композиции, выполняемые в формате: частного заказа по оформлению объектов, в целях повышения эстетической составляющей городского пространства, – стали привыч-

ной составляющей современных проектов по обустройству индустриальных и жилых районов. На данный момент можно выделить целый ряд авторов и характерных приемов, которые позволяют стрит-арт-художникам успешно встраивать свои работы в городскую среду – преобразование городской среды с художественных позиций есть одна из составляющих стрит-арта. Одним из наиболее характерных методов, демонстрирующих способы построения композиции стрит-арт-художниками является синтез классического стрит-арта и оп-арта, где элементы последнего заимствуются в целях наиболее эффективной работы с плоскими городскими поверхностями.

Высокая плотность населения в крупных городских центрах требует для современного человека нового пространства для жизнедеятельности, иллюзорное расширение этого пространства достигается художественными приемами стрит-арта. Косвенная и прямая экспроприация стилистик и методик различных направлений изобразительного искусства XX в. – естественный для урбанистической визуальной культуры метод, характерный также и для стрит-арта. В современном городе мы имеем пространства плоскостей, зачастую сформировавшихся стихийно, не связанных друг с другом стилистически – такая среда требует от художника стрит-арт поиска компромисса между собственно графическим произведением, реализуемым на поверхности, и средой, формирующей общий контекст произведения. Оп-арт, проникший во все сферы дизайна в 1960-х гг. XX в., стал интересен многим дизайнерам из-за эффекта, производимого на зрителя ощущаемой иллюзией, а также фактом визуального изменения формы, поверхности объекта без изменения конструкции.

Зарождение «объемного» граффити, которое создало техническую базу приемов будущего художественного стрит-арта, началось с распространения идей стиля «Daim», основанного одноименным граффити-райтером из Германии. В 90-е гг. XX в. он активно использовал аэрозольные баллоны с краской, экспериментируя с насадками и развивая геометрические и шрифтовые композиции с позиций имитации объема фигур, символов, изображаемых на стене. Его граффити хотя и являлись декоративным развитием классических текстовых композиций, однако в них проявлялось стремление к активному использованию законов перспективы и учета особенностей восприятия изображения, на определенном этапе его творчества имитация объема стала полноценной иллюзией, впечатляющей своим мастерством.

Если типизировать возможные разновидности оп-арт-композиций в современном стрит-арте, то можно разделить существующие примеры на несколько групп: геометрические оп-арт-композиции, использующие, в первую очередь, различные вариации контрастных комбинаций простых форм и фигур, динамики, ритма, вдохновенного классическим оп-артом в живописи, для которого свойственно активное использование контрастного или тающего цвета в полутонах; геометризованный рисунок в виде точек, линий, кривых, спиралей, вызывающий эффект «вторичных образов», со-

здающий иллюзию движения, а также реалистические композиции-обманки, построенные по принципу создания эффекта окна, «пролома» в пространстве; а кроме того стрит-арт-инсталляции и объекты, имеющие цель создать иллюзию при помощи нестандартных техник, например сграффито.

Международноизвестным автором современных геометрических оп-арт-иллюзий в стрит-арте является испанец аргентинского происхождения Фелипе Pantone (1986 г.р.), в основном работающий как стрит-арт-художник, иллюстратор и дизайнер, выполняющий свои композиции в характерном стиле, задействующем открытые цвета, геометрические паттерны и элементы оп-арта. Начав выставлять свои работы в галереях с 2006 г., он стал популярным автором, имеющим коллаборации и работы совместно с крупнейшими мировыми брендами. Его композиции отсылают к яркой цветной типографике, элементам стилистики «синти-попа» и ретро. Характерно активное использование градиента, открытых цветов, смешивание и наложение геометрических фигур, их преломление в пространстве с учетом последующей фотосъемки. Также стоит отметить концепцию динамизма, визуального диалога, присущую его работам, сильно привязанных, как правило, к архитектуре места или объекта.

В другом «сверхреалистичном» направлении работает американский стрит-арт-художник Джон Пью. Иллюзорные трехмерные «обманки» на стенах зданий и заборах, где в имитации разломов изображаются панорамы, пейзажи, городские улицы с большим количеством деталей, с учетом законов перспективы, картинного построения. С первого взгляда сложно определить, являются ли его работы изображением на гладкой поверхности. Масштабные глубинно-объемные иллюзии зрительно расширяют пространство улицы, внося в городскую среду акценты и элемент игры. Подобные вещи создает и Ричард Хаас, который изображает «архитектуру на архитектуре», масштабные уличные фрески (муралы), представляющие городские ландшафты, фасады и перспективы фантастических зданий на торцах и стенах домов.

Используя приемы трехмерного пространственного построения, португальский стрит-арт-художник Odeith создает «сверхреалистичные» композиции, иллюзорно имитирующие реальное трехмерный объект, видимый только под определенным углом просмотра. Помимо работы на плоских вертикальных поверхностях, Odeith создает свои композиции и на объектах, не совсем типичных для классического граффити, – цилиндрических блоках, стыках углов бетонных стен и т.д. Применение цифровой техники на первых этапах проектирования подобных композиций облегчает расчет пропорций, упрощает построение, дает художнику дополнительные возможности.

Стоит отметить нестандартные техники, характерные для стрит-арта, такие как сграффито, в котором работает итальянский художник Алессандро Фарто. Он создает портретные композиции на вертикальных поверхностях с помощью молотков, долота и пневматических перфораторов. На

ровной стене целенаправленно делаются выбоины, из которых в итоге получается «гравированное» изображение, создающее иллюзию объема.

Современный отечественный стрит-арт, являющийся полноценной частью мировой урбанистической визуальной культуры, развивается в ритме с соответствием актуальными тенденциями. Еще в начале 2010-х гг., художник Павел-183, как и многие пионеры отечественного стрит-арта, в своих работах синтезировал классическое граффити и инсталляцию, применяя проекторы, задействуя нестандартные объекты, переосмысляя пространство города с позиции создания новых образов и иллюзий. Активное внимание общества и государства к проблематике уличного искусства, привлечение стрит-арт-художников и кураторов к созданию крупных произведений – все это довольно логично привело к повышению художественного уровня отечественного стрит-арта. Примером удачного проекта эстетизации городской среды, может служить серия объектов, выполненных екатеринбургской командой художников СРЕКТР в формате фестиваля «STENOGRAFIA X» в Омске в 2017 г. Работа «Бетонное эхо» располагается на здании бассейна, где в стилистике оп-арта радиальные волны от падающей капли воды создают иллюзию барельефа. Приглушенные тона органично сочетаются с поверхностью и формой здания, с определенного ракурса эта реалистичная трехмерная иллюзия выглядит как его часть.

Оптические иллюзии широко используются во всех сферах искусства: в архитектуре, живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве. Оп-арт позволяет разнообразить плоские поверхности. На сегодняшний день применение оптических иллюзий в стрит-арте обусловлено интересом художников к новым техникам визуальной передачи иллюзии пространства в уличном искусстве. Помимо вовлечения реципиента в уличное искусство, важными задачами для уличного художника являются взаимодействие с самим пространством города, попытки его видоизменения на эстетическом уровне.

В отличие от традиционных фресок, в стрит-арт-композициях задействуются современные инструментари и методики для перевода в крупный масштаб, при этом не будучи жестко привязанными к архитектуре, такие композиции легко работают с готовой средой. В классическом монументальном искусстве место было уготовано для автора, в то время как стрит-арт-художник встраивает свои работы в среду, может как подстраиваться под существующий ритм ландшафта, так и ломать его. Стрит-арт-композиция с применением стилистики оп-арта может быть исполнена плоско, подобно плакату, а может и в полную силу использовать иллюзию, где на зрителя оказывается практически физиологическое воздействие. Преобразование обилия поверхностей, дробление больших плоскостей, вовлечение зрителя в игру – все это характерные элементы современных оп-арт-композиций в стрит-арте. В оп-арте прием доминирует, он важнее содержательной стороны, в то время как стрит-арт может быть направлен содержательно на социум, границ его применения не существует.

## Литература

1. *Ancelet, J.* The history of graffiti / Jeanine Ancelet. – London: London's Global University, 2006.
2. *Бхаскаран, Л.* Дизайн и время: стили и направления в современном искусстве и архитектуре / Лакшми Бхаскаран; пер. с англ. И. Д. Голыбиной. – М., 2006.
3. *Белошейкина, В. В.* Оптические иллюзии в искусстве и дизайне / В. В. Белошейкина // Академический вестник УралНИИ. – 2011.
4. *Воронов, Н. В.* Российский дизайн: очерки истории отечественного дизайна. Т. 2 / Н. В. Воронов. – М.: Союз Дизайнеров России, 2001. – 392 с.
5. *Жердев, Е. В.* Художественная семантика дизайна: метафорика / Е. В. Жердев. – М.: Аутопан, 1994.
6. *Иконников, А. В.* Искусство, среда, время: эстетическая организация городской среды / А. В. Иконников. – М., 1985. – 217 с.
7. *Фрисби, Д.* Разрушение города: социальная теория, мегаполис и экспрессионизм: хрестоматия по дисциплине «Современная урбанистика» / Д. Фрисби. – Екатеринбург: Просвещение, 2008. – 215 с.

**Опыт советского монументально-декоративного искусства  
в формировании городской среды**

*Исследование включает изучение опыта советского монументально-декоративного искусства и формирование принципов его современного применения и предполагает: изучение тенденций развития монументально-декоративного искусства в СССР и принципов его взаимодействия с архитектурой; изучение стихийного явления граффити и его влияния на окружающую среду; рассмотрение возможности адаптации традиций монументально-декоративного искусства к современной городской среде, совместно с методами граффити.*

Ключевые слова: советское монументально-декоративное искусство, граффити, среда.

**Ruslan V. Voytov**

Krasnoyarsk, Russia

Siberian federal university

**The experience of Soviet monumental and decorative art  
in development of the urban environment**

*The research includes the analysis of Soviet monumental and decorative art experience and development of the principles for its contemporary application. It involves: study of trends in the development of monumental and decorative art in the USSR and the principles of its interaction with architecture; study of graffiti phenomenon and its influence on the environment; considering possibilities of adapting the monumental and decorative art traditions to the contemporary urban environment, together with graffiti methods.*

Keywords: Soviet monumental and decorative art, graffiti, environment.

В настоящее время актуален вопрос формирования городской среды, которая должна отвечать не только функционально-утилитарным требованиям, но и художественным. Сегодня проблема насыщения пространства города образно-выразительными качествами решается рядом методов, среди которых популярностью пользуется роспись фасадов зданий. Ввиду появления, развития и распространения за последние 50 лет феномена граффити, множество работ по оформлению городских объектов выполняют рисовальщики, не учитывающие особенности взаимодействия плоскостных и объемно-пространственных искусств. Помимо этого, само архитек-

турное окружение практически не открывает возможностей для введения элементов оформления в полной мере. Это говорит о необходимости поиска способов, которые могут быть использованы для наиболее эффективного объединения усилий архитектора, художника и дизайнера, направленных на обогащение среды города.

В СССР данному вопросу уделялось немало внимания, было накоплено много опыта, как теоретического, так и практического. Изучив тенденции развития этого явления в советское время, можно адаптировать к современной обстановке сформированные в результате принципы взаимодействия искусства и архитектуры.

Советское монументально-декоративное искусство берет начало в первые послереволюционные годы. Тогда главным вектором развития стал план монументальной пропаганды, целью которого было увековечивание побед революции, привнесение культуры в общество и агитация граждан. Специфика переменившегося общественного строя привела к стремлению создать новый язык взаимодействия с народом, и, что важно, актуализировалось понятие синтеза искусств. Этот синтез включал как привнесение новых элементов в историческую застройку, так и переосмысление отношений в проектирующейся, отвечавшей требованиям идеи функционализма. Таким образом праздничное убранство увязывалось либо контрастировало с уже сложившимся окружением, а разрабатывавшиеся и осуществлявшиеся новые проекты изначально предполагали иной подход в сочетании архитектуры и монументального искусства.

Эта тенденция продолжилась и после периода сталинского ампира, который характеризовался возвратом к традиционным средствам формообразования для увековечивания побед советского народа. Так в 60-х гг. происходит зарождение архитектурного модернизма в СССР, и здания вновь принимают функциональный облик. К сожалению, упор на методы стандартизированного строительства привел к возведению порой чисто утилитарных сооружений, и это требовало активного участия художников в эстетическом насыщении пространства города. Монументалисты того времени применяли массу приемов, подчеркивающих примечательную для того стиля архитектурность, обобщали формы, использовали плоскостной характер изображения. Однако из-за однотипности решений результаты выглядели монотонно.

Поэтому в 70-х гг. акцент начали ставить на объектах монументально-декоративного искусства, теперь они «прорывались» в объемную структуру строений, единообразную композицию ансамбля заменила эклектика. Именно в 70-х появляется понятие среды как явления, включающего в себя не только материальное окружение человека, но и эмоциональное. Тогда профессионалам пришло понимание, что в отличие от Синтеза, соединяющего искусство, Среда объединяет искусство с жизнью и в конечном счете — с человеком. В этом смысле можно сказать, что Синтез тогда использовался как инструмент для создания Среды. Проявлялась эта тенденция в



оформлении пространств, которое характеризовалось, прежде всего, созданием определенного настроения заданного места, часто простая форма здания контрастировала с театральными-художественными произведениями искусства, наполнявшими ее.

Вышеизложенный принцип взаимодействия устарел в 80-х гг., поэтому данный период отмечается поиском новых приемов, усложнением форм самой архитектуры, неким подчинением ей искусства и изменением роли художника в этой системе. Так как город теперь должен был стать совокупностью образно-насыщенных составляющих, повышалась необходимость особого живописного подхода при создании соответствующего облика. Это значит, что внедрение работы художника в проект должно было осуществляться максимально скоординировано с частью, отведенной архитектору, чтобы произвести не просто точечное внедрение искусства, а всеобъемлющее, учитывающее его гармоничное распределение в среде (ил. 1).



Ил. 1. Дворец спорта в Харькове

Сегодня советское монументально-декоративное искусство присутствует в городе в основном в виде исторических памятников, реже встречаются случаи его внедрения в современные комплексы. Однако функция его не была утрачена и существует в нынешнее время в форме граффити, возникшего как явление стихийного вандализма, но представленное со временем и как профессиональная оформительская деятельность.

Зарождение граффити произошло в середине прошлого столетия, и изначально проявлялось как средство воздействия политических активистов, уличных банд и хулиганов, благодаря доступности материалов. Однако в дальнейшем ситуация поменялась, и надписи представителей субкультур начали приобретать относительную художественную ценность. Изначально стены домов, заборы, вагоны поездов покрывались «тегами», напоминая-

ми автографы рисовальщиков, скопление которых издали выглядело как хаотичная комбинация нечитаемых иероглифов. Впоследствии элементы буквы – главной составляющей объекта граффити – трансформировались за счет большей детализации и стремления выделиться на фоне остальных. Рисунки стали объемнее, масштабнее, а благодаря кооперации рисовальщиков создавались большие композиции, состоящие из отдельных рисунков разных авторов и соединенные между собой фоном, тематикой и персонажами. Что примечательно, эта деятельность характеризовалась активным, но по-прежнему слабо организованным воздействием на среду.

С этого момента стало заметно, что к росписи стен все больше прибегали люди с художественным образованием, начало создаваться множество авторских произведений вне хип-хоп культуры, появилось направление стрит-арта, не ограничивающегося одной лишь стенописью. Однако слой рисовальщиков, приобщенных к традиционным тенденциям граффити, продолжал свою деятельность и поиск методов, координирующих усилия разных художников. Таким образом, сегодня для конкретного проекта росписи создается или заимствуется определенная модель организации работы как квалифицированных, так и не имеющих квалификации оформителей. Используются различные приемы: обобщение элементов сплошной или единообразной композицией, разбиение всей поверхности на отдельные ячейки для каждого из авторов и т.д. (ил. 2).



Ил. 2. ТЦ «Атриум» в Москве

При всем вышеизложенном стоит отметить, что в нынешнее время наиболее распространенной формой участия в формировании городской среды является демонстрация художником своих амбиций, что несколько

негативно влияет на связь произведения с архитектурой. По моему мнению, переложение опыта советского монументально-декоративного искусства на сегодняшнюю ситуацию может поспособствовать перестановке приоритетов в работе с городскими фасадами в русло создания среды, гармонично сочетающей в себе разные сферы проектного искусства.

Таким образом, стоит вспомнить об основах организации деятельности. Во-первых, результат зависит от того, сколько специалистов вовлечено в проект и из каких они сфер. Во-вторых, на итог влияет последовательность выполнения работ. Опыт показывает, что наиболее благоприятна многогранная кооперация, при которой все участники включаются в дело с первого этапа. При этом важно понимать, что существуют индивидуальные для каждой профессии способы связи отдельных частей с целым.

Исходя из этого, возникает ряд конкретных приемов, которые, например, архитектор, может использовать для объединения усилий с художником или дизайнером, чтобы избежать отчужденного выражения своего «Я» и прийти к общей цели. Советские исследователи выделяют несколько таких приемов. Одним из них считается регулирование сложности архитектурных форм в зависимости от задумки внедрения произведения искусства и точек его восприятия. Так, можно изначально предусмотреть появление акцентной росписи, обращенной к зрителю, либо наоборот превратить ее в дополнение к другой доминанте. Концентрация внимания на артистически-художественной стороне подходит для таких сооружений, как: кинотеатр, театр, выставочный центр и др. Раньше это подчеркивание доводилось вплоть до отделенных от базового ансамбля стен с мозаиками, росписями или рельефами. Нужно учесть и фактор природного окружения, которое также может стать объектом взаимодействия.

При всей самобытности и уникальности подхода художника, стоит выделить аспекты и его участия. У оформителя в ходу схожие с архитектурными средства выразительности: пропорциональность, отношение масс, плотность заполнения, цвет, ритмичность, симметрия или асимметрия, динамика или статика, живописность или строгость форм, расставление доминант, масштаб и соразмерность. Каждое из них соотносится со зданием на основе контраста или нюанса в зависимости от поставленной задачи. Чтобы подчеркнуть активное архитектурное выражение, советские монументалисты вовлекали в работы заимствованные из пространства направления линий, пластику, цветовые сочетания, плоскостной характер изображения, вкрапление неизобразительных элементов отделки, концепцией «перетекания» с одной стены на другую. Если же, наоборот, требовалось создать акцент либо растворить ощущение излишней массы, веса, в ход шло такое свойство цвета, как «глубинность», где нужно помнить о правилах восприятия зрителем эффекта перспективы. Переходя к вопросу восприятия, следует упомянуть о факторе многоплановости композиции, когда она состоит из частей разного уровня детализации и воспринимается

как издали, так и вблизи. Для мест длительного пребывания характерна большая сложность, для мест с быстроменяющимися событиями – упрощение. Если говорить о смысловом содержании, оно нередко соответствовало функции здания, а акценты выделяли главные функциональные составляющие. Переходя к теме Среды, стоит отметить графические приемы многих авторов, когда пустая плоскость стены дарит зрителю поток воображения, собственной интерпретации, что соединяло человека с искусством на психологическом уровне.

Активное участие принимает в данном процессе и дизайнер. Почти всегда он не только подбирает предметное и декоративное наполнение, соответствующее архитектурно-художественной идее, но и влияет на распределение произведений искусства в пространстве, поэтому должен учитывать все вышеизложенные условия их восприятия и внедрения в среду.

Формирование эмоционально-образного, художественно-насыщенного пространства – сложный процесс, требующий вовлечения различных сфер проектирования. Сегодня город представляет из себя организм, наполненный самыми различными деталями: потоками транспорта и бурного пешеходного движения, наружной рекламой, системой уличных знаков, сложившейся исторической застройкой, малыми архитектурными формами, панорамными видами. Среди них особенно выделяются пустые крупные плоскости фасадов зданий, так или иначе вступающих в контакт с конкретным контекстом ансамбля. Роспись на данный момент популярна и пользуется спросом как со стороны заказчиков, так и со стороны художников. По этой причине следует уделять больше внимания тенденциям развития данного явления, сопоставлять результаты с опытом прошлого и проводить эксперименты, направленные в будущее.

## Литература

1. Толстой, В. П. У истоков советского монументального искусства / В. П. Толстой. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 240 с.: ил.
2. Советское монументальное искусство. – М.: Советский художник, 1976. – 220 с.: ил.
3. Советское монументальное искусство. – М.: Советский художник, 1982.
4. Советское монументальное искусство. – М.: Советский художник, 1984.
5. Синтез искусств и архитектура общественных зданий / О. Швидковский, А. Полянский, Ю. Яралов, И. Воейкова, Н. Гаргуша, Н. Дмитриева, В. Хазанова, А. Умаров. – М.: Советский художник, 1982.
6. Швидковский, О. Гармония взаимодействия: архитектура и монументальное искусство / О. Швидковский. – М.: Стройиздат, 1984.
7. Терехович, М. Л. Художник и город / М. Л. Терехович. – М.: Советский художник, 1988.
8. Вопросы синтеза искусств. – ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1936.

### **К вопросу о семантике архитектурного пространства**

*В статье ставится вопрос о проблеме восприятия архитектурного пространства, взаимодействии субъекта и объекта как в эстетическом, так и в логическом ключе в процессе наблюдения. Рассматриваются теории, отрицающие возможность подходить к изучению пространства, применяя лингвистические категории. В то же время показаны концепции, где вполне допускается и даже считается единственно возможным рассмотрение пространства как знаково-символической системы.*

Ключевые слова: пространство, философия, архитектура, визуальное искусство, семантика, семиотика.

**Alla V. Yuryeva**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **On the semantics of architectural space**

*The article raises the question of the problem of perception of architectural space, the interaction of subject and object, both in aesthetic and logical terms in the process of observation. We consider theories that deny the possibility of approaching the study of space by applying linguistic categories. At the same time, the concepts are shown, where it is quite possible and even considered the only possible consideration of space as a sign-symbolic system.*

Keywords: space, philosophy, architecture, visual art, semantics, semiotics.

Процесс восприятия архитектурного пространства предполагает сложный многоступенчатый процесс, в котором задействуются все системы личности. Помимо первоначального восприятия, подключается абстрактная, логическая форма мыслительной деятельности. Многие теоретики архитектуры склоняются к тому, что эстетическое чувство восприятия архитектурных объектов становится в этот момент процессом непосредственного взаимодействия между объектом и зрителем.

Как размышлял, описывая процесс восприятия строительных объектов, известный историк и теоретик архитектуры, А.В. Иконников, осмысление пространства строится из различных информативных потоков, начинающая от практических, заканчивая художественными и этическими. С этими

словами сложно не согласиться. Очевидно, что такой симбиоз материального и духовного начал оказывается довольно непростой задачей для анализа. Когнитивные конструкции, общекультурный статус, психическое состояние, формируют существенный фон нашего восприятия произведения зодчества, и как следствие, сильно влияют на развитие его образа в нашем сознании. Иначе говоря, в основе коммуникации между личностью и архитектурным объектом обнаруживается социальный, культурный опыт человека, его знания, ценности и даже общеисторическая ситуация. Любопытной в этом вопросе является позиция Д. Насара, который своеобразно систематизирует характеристики, по которым осуществляется персональное восприятие объекта архитектуры. С его точки зрения, уместно следующее деление: формальные (сложность формы), символические (стиль), схематические (типичность или «нетипичность» постройки) и видимые (индустриальное, историческое, неисторическое). Их стоит, с одной стороны, анализировать как определенный способ, каким индивид коммуницирует с объектом, а с другой – понимать как конкретное знание об объекте.

Стоит заметить, что структурный подход исследования пространства в современной профессиональной литературе встречается часто, он весьма популярен, хотя и не является безупречным. Далеко не все исследователи разделяют мнение о вероятном сближении методологии в изучении архитектурных объектов и текста. Одни категорично настроены в отношении семиотических и лингвистических способов, которые применяются к архитектуре. Любопытно, что авторы подобного направления говорят о самостоятельности пространственной деятельности и пространственного опыта. Противоположная точка зрения базируется на том, что в строительном искусстве проявляется языковая реальность. Из этого делается вывод, что вполне уместно применять семиотическую концепцию и терминологию в отношении архитектурных объектов, что во многом проясняет и актуализирует вопросы восприятия. Но те и другие солидарны в том, что при восприятии пространства наибольшую роль играет активность самого человека, в противном случае архитектура становится лишь мертвой картинкой на заднем фоне жизни субъекта.

Й. Фишер описывает свою концепцию понимания архитектуры как средства коммуникации, но особенной, отличной и от языка, и от живописи, и от театрального представления. Как и многие виды искусства, строительство способствует процессу познания мира и даже самопознанию, но благодаря своей «тотальной вещественности», непрерывному присутствию в повседневности человека его можно описать как базисный способ коммуникации. Архитектуре присуща особая закономерность передачи информации, и человечество постоянно пребывает в таком пространстве, которое наполнено информационным фоном, продуцируемым архитектурными объектами. Этот коммуникативный мир основан на большом коли-

честве слоев и подтекстов, он опирается на историческое основание, на отсылки и цитаты, но текстом, в конце концов, не выразим.

У. Эко, как один из популярнейших авторов семиотики, также относится к архитектуре как к коммуникативному средству, но не сводимому только лишь к своей функциональности. Он считает, что «возможности, предоставляемые архитектурой (проходить, входить, останавливаться, подниматься, садиться, выглядывать в окно, опираться и т.д.) суть не только функции, но и, прежде всего, соответствующие значения, располагающие к определенному поведению» [3, с. 305]. Следовательно, под архитектурным знаком ученый подразумевает «означающее, означаемым которого является его собственное функциональное назначение» [3, с. 306]. Так как в семиологии различается денотативное и коннотативное содержание, У. Эко говорит о «функциональной» денотации и «символической» коннотации архитектурного объекта. Первичной функцией является денотируемая, а вторичной – комплекс коннотируемых. Со временем эти функции проявляют свою динамичность, меняются, исчезают или обретают прежний статус. Такая подвижность, говорит Эко, типична для существования художественной формы и способа ее восприятия.

Стоит напомнить, что семиотика разделяется на несколько разделов: синтактика, прагматика и семантика, но в архитектурной семиотике возникает еще и «архитектурная грамматика». Увеличение спектра вопросов в этих разделах связано с тем фактом, что строгое соотношение языка архитектуры с лингвистическим языком, безусловно, невозможно. И грамматика, как метод в изначальном своем виде, не подходит для решения архитектурных проблем. Итак, следует подробнее остановиться на ряде тем, которые исследуются в различных направлениях семиотики архитектуры.

Во-первых, под архитектурной грамматикой понимается часть архитектурной семиотики, в которой центральной темой становится создание базовых архитектурных элементов, переводя в терминологию классической лингвистики, появление основных компонентов языка – слов. В том числе внимание уделяется их структурированию и способу выражения смысла.

Во-вторых, архитектурная синтактика строится вокруг разъяснения основных категорий синтаксиса. В случае с архитектурой имеется в виду исследование сочетаний архитектурных «слов» (первозлементов), а также способы их возникновения и изменения вне зависимости от смысла и функций знаковых систем (зданий, ансамблей, комплексов и других архитектурно-градостроительных образований).

В-третьих, архитектурная прагматика занимается фиксацией возможных взаимоотношений между архитектурными элементами/системами и их пользователями. И последнее, архитектурной семантикой называют раздел, описывающий способы интерпретации знаков и создание соответственных означающих. Таким образом, архитектурная семантика занимается именно

языком, изучением его основных элементов, выражающих смысл, только посредством архитектуры.

Изучение семантики пространственных форм демонстрирует, что язык архитектуры, в отличие от языка науки, не стремится к однозначности. Более того, многозначность художественных форм – базис художественной деятельности, которая порождает обширный диапазон ассоциаций. В связи с чем каждое архитектурное пространство следует анализировать как комплекс других пространств, складывающийся из множества элементов, будь то форма или цвет. В него кроме того входят и нематериальные структуры, к примеру, геометрические, тектонические, элементы социальных типов и социальных групп, связанные внутри себя коммуникативными связями.

С этой позиции, еще большую значимость обретает исследование того влияния на человека, которое образуется в процессе взаимодействия с таким многозначным образованием, как пространство. Безусловно, следует уделить внимание тому факту, какие конкретно элементы включает архитектурное пространство, как они взаимодействуют друг с другом и как объяснить факт влияния на человека, находящегося даже на смежной территории. По этой причине изолированное от самого субъекта исследование отличительных черт пространства видится нецелесообразным, так как, только находясь во взаимодействии с человеком, архитектурный объект обретает собственные качества.

Для примера можно проанализировать прекрасный архитектурный объект Моше Сафди – исследовательский центр жертв холокоста в Иерусалиме «Яд-ва-Шем». Данное сооружение отлично встроено в ландшафт, в часть горы, и внешне имеет лаконичный вид. Однако пространство внутри создает эмоциональное напряжение и начинает воздействовать на человека. Здесь архитектурная форма выстроена таким образом, что ее свойства влияют на восприятие и семантическое оценивание.

Форма часто влияет на подбор архитектором стиливых и эстетических параметров, варьирующихся в зависимости от целей и задач и связанных ритмичностью, целостностью, контекстуальностью, симметричностью, соразмерностью элементов, цветовыми решениями и т.д. Эта зависимость дает прогностический эффект, свойственный разнообразным архитектурным формам.

И в этом смысле архитектура, по сути, равна искусству убеждения, со своими риторическими приемами. Если говорить языком лингвистики, то она вступает в информационный обмен и сама становится объектом массовой коммуникации. В связи с этим У. Эко предлагает интересную классификацию архитектурных кодов.

1. Синтаксические коды: к примеру, техника строительства. Архитектурная форма может включать: балки, потолки, перекрытия, консоли, арки, пилястры, бетонные клетки. Здесь нет указания на функцию, действует только структурная логика, создающая условия для последующей пространственной денотации. Точно так в других кодах на уровне второго членения созда-



ются условия для последующего означивания. Так, в музыке частота характеризует звучание, порождая интервалы – носители музыкальных смыслов.

2. Семантические коды: а) артикуляция архитектурных элементов (крыша, балкон, слуховое окно, купол, лестница, фронтоны, гостиная, столовая...); б) артикуляция по типам сооружений: социальным, пространственным. Автор уточняет, что список может быть дополнен и можно разработать такие типы, как город-сад, город романской планировки и т.д. или использовать разработки авангарда. Таким типам кодов характерно то, что они оформляют уже готовые решения. Иначе говоря, это кодификации типов сообщения.

Дальнейшие рассуждения приводят автора к пониманию того, что архитектура – это «служба, в смысле принадлежности к городской сфере обслуживания, водоснабжения, транспорта...» [3, с. 215]. И тогда архитектуру не стоит возвышать и возводить в ранг искусства, ведь особенностью разных видов искусства является свобода, которая невозможна в условиях выполнения требований. В таком случае строительное искусство должно расцениваться как совокупность общепризнанных норм, предоставляющих обществу именно то, что оно старается получить от архитектуры.

Далее, развивая свою мысль, Эко утверждает, что архитектурные коды, иконологические, стилистические или риторические, могут быть названы «лексикодами». Это будет закономерно и гармонично, потому что они лишь воспроизводят определенные схемы, замкнутые и застывшие во времени формы. Такие типы крайне стабильны и редко подвергаются переоценке.

Понятием метафоры интересовались разные ученые, и разработка этого определения оказалась важнейшей для семиотики архитектуры. Вот, например, В.И. Лучкова разрабатывает свою типологию метафоры, которая подразделяется: на простые, смешанные и намекающие. К первому типу автор причисляет однозначные метафоры, которые срабатывают вне контекста, то есть независимо от менталитета и персональных коннотаций. Такие метафоры прямые и буквальные, хотя эффект от такой архитектуры может иметь различные характеристики. Это достаточно «редкое явление в архитектуре, оно возникает чаще всего тогда, когда во имя достижения какой-либо идеи идут по пути чрезмерного упрощения визуального кода, доходя до буквализма в его прочтении, до своего рода предельной инфантильности образа» [2, с. 13]. Сложно подобрать здесь более красочный пример, каким являются американские сооружения по продаже хот-догов, сконструированные в виде собачки. Как рекламный ход такой тип метафоры работает качественно и быстро. В истории архитектуры похожие работы создавались и не только в рекламных целях (проект коровника Н. Леду в виде коровы в XVII в. или выставочный павильон Хабаровской ярмарки 1913 г. в виде бутылки).

Ко второму типу, смешанным метафорам, автор приписывает образы, в которых может содержаться множество различных метафор простого типа. Здесь следует вспомнить слова известного исследователя постмодернистской теории Ч. Дженкса, который пишет, что «смешанная метафора сильна, как

знает каждый, изучающий Шекспира» [1, с. 75]. Задача смешанных метафор заключается в том, чтобы производить впечатление на зрителя, удивлять его, создавая в памяти сильный образ, вызванный сочетанием простых идей.

Смешанная метафора полисемантическая и состоит, как правило, из разнообразных эффектов, начиная от рациональных и заканчивая сюрреалистическими. В ее составе находятся как массовые, так и элитарные коды, от чего психологический эффект не всегда прогнозируем и может нести положительную или негативную окраску. Пристальное внимание со стороны зрителя к такой метафоре, скорее всего, и объясняется ее смысловой нагруженностью и эмоциональной вариативностью.

Последний тип, намекающие метафоры, по мнению В.И. Лучковой имеет смысл назвать наиболее эффективным. Никаких прямых значений она не несет, буквальных трактовок не имеет, она только создает необходимый фон и движет мысль в потоке ассоциаций. Такая метафора порождает иконический знак и движется через ассоциативный ряд. Это наивысший метафорический уровень, в котором совершается соединение элитарных и массовых кодов прочтения на подсознательном уровне. Примерами таких метафор изобилует современная архитектура. Капелла Роншан Корбюзье неоднократно будоражила воображение зрителя, вызывая в сознании различные образы, начиная от белых микенских домов и кончая швейцарским сыром. Или же здание Сиднейской оперы архитектора Й. Утсона, совершенно пограничная ассоциативная работа, которую сравнивают то с парусником, то с птицей, то с бумажными домиками. Сам же автор склоняется к тому, чтобы не прикреплять конкретное значение к этой архитектурной форме. Одно понятно, что намекающая метафора сильна именно объемом ассоциаций, который рождается из потока простых образов.

Как мы видим, архитектурное пространство – это неоднозначная и полиморфная система. Любой ее компонент обладает собственным смыслом, а его расположение и структура влияют на общую концепцию. В итоге, локальные смыслы различных слоев архитектурного пространства создают в процессе метафорического взаимодействия единый смысл постройки. Таким образом, внимательное изучение языка архитектуры дает нам понять, насколько многозначную семантику таит в себе строительное искусство, которое невозможно свести только к физическим формам или художественным категориям.

## Литература

1. *Дженкс, Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М., 1985.
2. *Лучкова, В. И.* Пятнадцать задач по архитектурной семиотике / В. И. Лучкова. – Хабаровск, 2012.
3. *Эко, У.* Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко. – М., 2006.

**Роль русского авангарда в становлении  
дизайн-образования**

*В статье рассматриваются предложенные преподавателями ВХУТЕМАСа педагогические идеи дизайнерской пропедевтики, ставшие крепким фундаментом, на котором строилось дизайнерское образование в разных странах мира. Педагогическое, теоретическое и творческое наследие ВХУТЕМАСа еще не до конца исследовано. В связи с этим осмысление наследия ВХУТЕМАСа является актуальным и сегодня, в контексте современных цифровых технологий.*

Ключевые слова: дизайн-образование, образовательные технологии, интерактивные технологии, проектно-групповое обучение.

**Natalya A. Dromova**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

**The role of the Russian avant-garde in the formation  
of design-education**

*The article discusses the pedagogical ideas of design propaedeutics proposed by VKhUTEMAS teachers, which became a strong Foundation on which design education was built in different countries of the world. VKhUTEMAS pedagogical, theoretical, and creative legacy has not yet been fully explored. In this regard, understanding the heritage of VKhUTEMAS is still relevant today, in the context of modern digital technologies.*

Keywords: design-education, educational technologies, interactive technologies, design and group training.

По общему признанию интеллектуальная и художественная стилистика авангарда в области архитектуры, промышленной эстетики, графического и средового дизайна, ярко воплотившаяся во ВХУТЕМАСе, явилась важнейшим вкладом России в человеческую цивилизацию в XX в. Педагогические идеи дизайнерской пропедевтики, впервые предложенные его преподавателями, стали крепким фундаментом, на котором, строилось дизайнерское образование в разных странах мира. Педагогическое, теоретическое и твор-

ческое наследие ВХУТЕМАСа еще не до конца исследовано. В связи с этим наследие ВХУТЕМАСа является актуальным и сегодня, а значит, необходимо осмысление его в контексте современных цифровых технологий.

Путь русского дизайна, в отличие от зарубежного, который отвечал на запросы рынка, проходил через феномен беспредметного искусства и подвергался влиянию конструктивистов и, в некоторой степени, производственников [6, с. 46–52]. «Различные варианты системы дизайн-образования были апробированы в нашей стране еще в период 60-х – начала 80-х гг. XX в. В 1983 г. данная система в числе других методик образования была вынесена на рассмотрение пленума ЦК КПСС и получила его одобрение. На основе данного решения создавалась поэтапная система российского дизайн-образования: от развития творческих способностей школьников до профильного или углубленного изучения дисциплин в профессиональных учебных заведениях [2; 8]. Внедрение системы дизайн-образования с 1985 г. по 1989 г. в учебный процесс ускоряется, но с 90-х гг. XX в. политические события замедляют его. К концу XX в. диверсификация дизайн-образования в общую систему образования прекращается. Лишь в начале XXI в. процесс внедрения системы дизайн-образования возобновляется, и в профессиональном дизайн-образовании решаются следующие задачи: формирование азов образования интеллигентного специалиста, создание условий для обучения профессионально компетентного специалиста, подготовка студента к профессиональной деятельности.

Таким образом, в XXI в., в эпоху цифровых технологий, дизайн-образование необходимо рассматривать в ракурсе методологии социокультурного проектирования, что позволит понять принципы проникновения дизайна в сферу образования с позиций ее организации, с позиций формирования нового мировоззрения обучаемых, и поможет в поиске новых теоретических концепций, методологических подходов к моделированию субъектно-ориентированной творческой образовательной среды. Введение новых категорий знаний в дизайне, таких как функциональный комфорт, дизайн-программирование, в совокупности с современным пониманием педагогики и развитием психофизиологии и эргономики, способствовало осознанию необходимости формирования модели дизайн-образования, в основе которой лежат непрерывность и модульность.

Разработанные в России в рамках непрерывной концепции дизайн-образования отдельные модули и элементы такой модели включены в процесс развития образования во всем мире, как отражающие масштабный процесс развития личности [5, с. 24].

Педагогический аспект изучения феномена дизайна заслуживает особого внимания. Это обусловлено тем, что для теоретиков и практиков в области философии, культуры, истории и искусства исследование дизайна является, прежде всего, целью. Дизайнеры-педагоги видят в нем базис и основу для формирования новой педагогики – педагогики дизайна. В соответствии с

выработанными концептуальными и ведущими идеями дизайна они разрабатывают методологию и методику подготовки профессиональных кадров, которые реализуют на практике эти концепции. Выбор фундаментальной концепции дизайна сформирует профессиональные качества будущих специалистов. В связи с этим дискуссии о дизайне в стенах учебных заведений приобретают особенно острый характер. Возникает необходимость разрабатывать современные методики опережающей подготовки дизайнеров, реализующие выразительные возможности и многообразие стилей дизайна, а также педагогический инструментальный дизайн-образования в средних профессиональных и высших учебных заведениях (В.П. Климов, Ю.А. Коваленко, С.М. Кожуховская [3;4; 5, с. 38–41; 7, с. 86–89]).

В современном образовании особую популярность приобретают интерактивные технологии, отличительной чертой которых является их ориентированность на многообразие взаимодействия студентов с преподавателем в конкретной учебной дисциплине. успешность подготовки бакалавра-дизайнера зависит не только от развития субъективных качеств творческой личности (художественного вкуса, фантазии, воображения и др.), но и от успешного формирования профессиональной компетенции дизайн-проектирования, на основе интеграции инженерной и художественной деятельности, креативно-конструктивного и эстетико-мировоззренческого мышления.

Главным педагогическим инструментом решения этой задачи является интерактивная образовательная технология проектно-группового обучения, представляющая собой комплекс интеллектуальных процессов, которые обеспечивают решение задач художественно-проектной деятельности, способствуют развитию перспективного понятийно-логического мышления, научно-технической эрудиции, оперативной активизации художественной фантазии, творческого воображения, интуитивно-чувственного потенциала и культурно-креативного поиска решения поставленной профессиональной задачи.

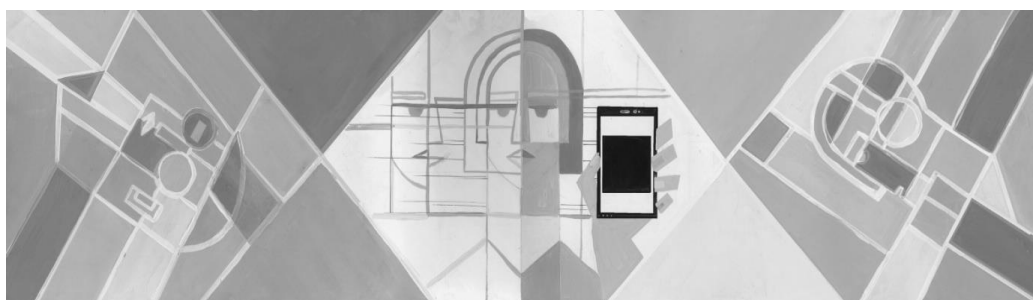
Название и сущность разработанной интерактивной образовательной технологии проектно-группового обучения обусловлено многообразием проектов, предусмотренных в ходе ее реализации (технического, культурного, социального или смешанного типов, моно-, мульти- и мегапроектов), а также гибкой и динамичной организацией студентов в разные мини- и макси-группы на основе первичной диагностики.

Еще одна особенность – разнообразие характера руководства или координации работы над проектом и продвижения его как со стороны преподавателя, так и со стороны лидера (фасилитатора, координатора) в мини-группе. Это может быть непосредственное (жесткое или гибкое) руководство, однако в интерактивной образовательной технологии проектно-группового обучения предусмотрено скрытое, т.е. неявное, сопровождение или поддержка работы над проектом.

Интерактивная образовательная технология проектно-группового обучения позволяет всем субъектам образовательного процесса расширить и углубить свой опыт и сформировать через учебную деятельность компетенции социального взаимодействия, которые необходимы в их будущей социальной и профессиональной жизни [1, с. 64–66]. Интерактивная образовательная технология проектно-группового обучения обладает также такими важными свойствами, как ее результативность и применимость [9].

Рассмотрим более подробно данную технологию на примере работ студентов. В рамках пропедевтического курса было предложено разработать композицию текстильного монументального панно на основе творчества художников-авангардистов XX в.

Автор, О. Пустовалова разработала проект «Возвращение к черному квадрату» и дала четкое его обоснование: «В основе данного проекта – весь накопленный материал по творчеству художника-авангардиста К. Малевича. Исходя из цветовых сочетаний работ К. Малевича, используемых композиционных приемов и направления супрематизм, мы разработали авторский проект «Возвращение к черному квадрату» (ил. 1).



Ил. 1. «Возвращение к черному квадрату», О. Пустовалова

Для работы источниками вдохновения послужили картины: «Черный квадрат», «Женский торс» и «Спортсмены» К. Малевича.

Рассмотрение этапов творческого развития становления художника Малевича, изучение его картин, посвященных творчеству художника статей и других источников дало начало нашему композиционному проекту палантина.

Первым этапом работы было выполнение копий работ с полотен художника. Это дало нам представление о характерном колорите автора и его композиционных решениях. Было выявлено то, что художник, исходя из принципов созданного им же направления супрематизма, использует, как правило, основные цвета (красный, синий, желтый) в их различных вариантах в сочетании с ахроматическими (черный и белый).

Далее перед нами стояла задача поиска своего собственного композиционного и колористического решения. Нами была выбрана пастельная, нюансная цветовая палитра с включением акцентных контрастных цветов. Для подбора цветов мы использовали цветовой круг, выбрали цвета, которые

расположены по углам квадрата (желтый, оранжево-красный, фиолетовый, зеленый ближе к синему), а также включили нежно-голубой и белый цвет.

В построении композиции мы выделили центр, отражающий главную идею проекта, края симметричны по отношению к центру. В центре мы видим лицо и экран с черным квадратом, другая половина лица растворяется линиями на белом фоне, уравнивая прямоугольник телефона по другую сторону лица. В углах диагонально отражены фигуры, которые по своему цветовому решению не выделяются по отношению к цвету фона.

Название нашего композиционного проекта было выбрано неслучайно. В основе концепции палантина заложена идея о создании нового образа, лица нового поколения. Изучив работы автора, мы увидели, что образы его картин, как правило, безлики, что полностью отражает трагедию послереволюционного поколения, которое потеряло свое прежнее лицо, но так и не обрело нового. В нашем проекте мы попытались отразить новое лицо уже нашего поколения, которое обрело черты лица, но все еще находится в поисках своего места в мире. В названии «Возвращение к черному квадрату» заключен глубокий смысл, отражающий цикличность в развитии общества. Современное поколение до сих пор находится в поиске своего места. Развитие технологий продвинуло человека вперед, но также и отбросило назад. Все наши гаджеты, которые так много для нас значат и хранят в себе бесконечный поток нужной, а порой и бесполезной информации – это черный выключенный экран, «черный квадрат» современного мира. Мы все возвращаемся к той неизвестности и пустоте черного квадрата.

В заключении хочется отметить, что с изучением композиционных начал становится ясно, что композиционное построение в проекте или в изделии играет огромную роль для придания гармоничности. Художники и дизайнеры ставят перед собой задачу открывать и создавать новые композиционные решения, и в этом им помогают эксперименты, однако творцу будет очень сложно создать гармоничную композицию без изучения основ и пройденного опыта художников прошлых поколений и эпох. В нашем курсе мы изучили основателей авангардного течения, посетили музей Матюшина. В изучении концепций прошлых эпох важно понимание основных тенденций определенной эпохи, для большего понимания наилучшими уроками является копирование рисунков. При копировании у художника должно складываться понимание построения композиции. И при суммировании накопленного опыта в сознании художника зарождается собственные концепции, и, возможно, эти концепции идут наперекор принципам прошлых эпох, однако они отражают то время, в котором живет творец, и после детального изучения, он сможет отпустить учения прошлых эпох и создать что-то свое, отвечающее современной эпохе. Но для начала следует досконально изучить и хорошо знать, что конкретно мы отпускаем, чтобы создать новое.

В ходе подготовки проекта наиболее значимым для нас было сохранить в своем проекте самобытность и узнаваемость художника, преобразуя образы и приемы с его полотен. Используя опытные методы художника в своем проекте, мы смогли преобразовать их в собственное композиционное и цветовое решение в рамках нашего проекта, выразить собственный взгляд через призму взгляда К. Малевича.

## Литература

1. *Абоимов, И. С.* Дизайн-образование: инновации в методике обучения в вузе / И. С. Абоимов // *Paradigmatapoznani*. – 2014. – № 1. – С. 64-66.
2. *Воронов, Н. В.* Российский дизайн: очерки истории отечественного дизайна / Н. В. Воронов. – М.: Союз дизайнеров России, 2001. – Т. 1. – 424 с.: ил.; Т. 2. – 392 с.: ил.
3. *Климов, В. П.* Научное обеспечение дизайн-образования: новая парадигма / В. П. Климов. – Екатеринбург, 2009. – 109 с.
4. *Коваленко, Ю. А.* Педагогические условия организации проектно-исследовательской деятельности студентов вуза-будущих дизайнеров: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Коваленко Юлия Александровна. – Казань, 2013. – 261 с.: ил.
5. *Кожуховская, С. М.* Проблемы гуманизации образовательной среды в рамках дизайн-образования / С. М. Кожуховская, И. Е. Кожуховская // *Научные исследования в образовании: приложение к журналу «Профессиональное образование. Столица»*. – 2009. – № 11. – С. 38-41.
6. *Ларионова, М. В.* Интеграционные процессы в образовании: европейский опыт / М. В. Ларионова // *Высшее образование сегодня*. – 2006. – № 2. – С. 46-52.
7. *Резинкина, Л. В.* Формирование самообразовательной компетентности как условие профессионального саморазвития будущих специалистов / Л. В. Резинкина // *Вестник СПбГУПТД*. – 2016. – № 4. — С.86-89.
8. *Рунге, В. Ф.* История дизайна, науки и техники: учебное пособие: в 2 кн. – М.: Архитектура-С, 2006. – Кн. 1. – 368 с.; Кн. 2. – 431 с.
9. *Российская Государственная библиотека*. – URL: <https://search.rsl.ru/ru/search#q=author> (дата обращения: 27.12.19).



УДК 7.05:658.512.23(091)

**О. В. Ильина**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Исторические предпосылки возникновения системного дизайна**

*Статья посвящена историческим предпосылкам появления системного дизайна. На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной: все предметы, окружающие его, были созданы кропотливым и длительным трудом мастеров-ремесленников. Но к началу XIX в. стали изготавливать предметы массового потребления промышленным способом. Машинный труд по производительности во много раз превосходит труд ремесленника, но одновременно обнажилась и новая проблема: то, чем бережно наполнялся предмет в ремесленной мастерской, невозможно «поместить» в каждый из тысячи предметов-близнецов конвейерного производства. Это породило проблему их адаптации к вкусам потребителей и их прогнозированию. Осознание этой и других проблем, вызванных переходом от ремесленного к промышленному производству, привело к появлению профессии дизайнера.*

Ключевые слова: предметно-пространственная среда, системный дизайн, дизайнер.

**Olga V. Pyina**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Historical pre-conditions of origin of system design**

*The article is devoted historical pre-conditions of appearance of system design. During many ages a subject-spatial environment of man was rukotvornoy, all objects, surrounding him, were created laborious and protracted labour of masters-artisans. But to beginning of XIX s. began, to make the articles of mass consumption an industrial method. Machine labour on the productivity in often-times excels labour of artisan, but, at the same time, a new problem took off all clothes: than with care an object was filled in a handicraft workshop, it is impossible to «place» in each of thousand, conveyer production objects-twins. It generated the problem of their adaptation to tastes of users and their prognostication. Awareness to this and other problems, caused a transition from handicraft to the industrial production, resulted in appearance of profession of designer.*

Keywords: in detail is a spatial environment, system design, designer.

Для человека всегда были нераздельно связаны труд и искусство, начиная с первобытно-общинного строя. Первые орудия труда, изготовленные древними людьми, были одноэлементны и однодетальны. Понадобилось от 0,5 до 1,5 млн лет, чтобы человек вместо непосредственного захватывания камней рукой стал прикреплять их к рукояткам, т.е. перешел к составным орудиям, что привело к появлению новых элементов. Уже в глубокой древности для подъема тяжестей человек стал применять простейшие механизмы: рычаг, ворот и наклонную плоскость. Позже к ним прибавились блок и винт. Эти приспособления позволяли увеличить мускульные усилия человека и справиться с такими тяжестями, которые при других обстоятельствах были бы совершенно неподъемными. При всей своей примитивности простые механизмы многократно расширяли возможности древнего человека. Например, водяные колеса – эти древнейшие машины-двигатели были изобретены в III в. до н.э. на Переднем Востоке, а впоследствии заимствованы отсюда римлянами. Эти маленькие гидростанции были первым значительным источником энергии, избавлявшим людей и животных от больших затрат мускульной силы. Уже римские водяные мельницы имели колесную зубчатую передачу, превращавшую сравнительно медленные повороты расположенного горизонтально мельничного колеса в быстрое вращение вертикально укрепленного жернова.

В истории машин можно наметить несколько этапов развития формы, на которые влияла эволюция движущей силы в технике (ил. 1) [1, с. 17]. Дизайн можно считать летописью индустриального общества, отраженной в окружающем нас мире предметов и вещей, как архитектура по праву считается каменной летописью мира, запечатленной в многочисленных творениях зодчих. Самые первые теории о соотношении красоты и пользы принадлежат древнегреческим ученым Аристотелю, Аристиппу, Протагору, Платону, Сократу. Древние философы впервые задумывались о различиях между искусством и наукой. Герон Александрийский написал работу по комбинаторике: о соединении человека и машины «Театр автоматов». В эпоху Возрождения подобные альбомы получили большое распространение под именем «Театры машин», а также трактаты гениального инженера-конструктора и механика, Леонардо да Винчи. В раннем периоде развития машин форма конструктивна. Затем, по мере развития машинной техники, в XIV–XVII вв., внешняя форма как бы приобретает некоторую автономность. Но кинематическая схема машины не менялась на протяжении столетий, поэтому не вносились коренные изменения в конструкцию машины, а разрабатывалась только внешняя форма. Немаловажное значение при этом имело влияние «больших» стилей – Возрождения, барокко, рококо. Положение изменилось в XVIII в., когда форма и конструкция машин стали взаимосвязаны.

Время, движущая сила техники	Изобретения	Принцип работы человек + механизм	Типы конструкций
Первобытное время. Мускульная сила человека	Зернотерка; проколка; скребки; простейшие механизмы	Захватывание камня рукой	Одноэлементы
1–1800 гг. Кинетическая энергия воды, ветра и животных	Водоподъемное деревянное колесо	Черпальщик; укладчик. Винтовой пресс	Простейшие технические приспособления
1880–1900 гг. Паровой двигатель	Паровой двигатель Уатта	Частичная механизация с применением ручной заправки	Открытая конструкция
1900–1950 гг. Электрические двигатели	Преобразовательные подстанции, распределительные щиты	Операторы-машинисты	Зрительное усложнение конструкции, увеличение габаритов
1950–1990 гг. Двигатели внутреннего сгорания	Пульты управления	Специалисты специализированного обслуживания и ремонта	Машины объединены в единую систему
1990–2010 гг. Газотурбинные двигатели	Единый пульт управления (сервер)	Специалист оператор	Закрытые конструкции, увеличение габаритов, унификация узловых частей машины

Ил. 1. Схема эволюции движущей силы в технике

Первый этап промышленного переворота, начавшийся в 60-х гг. XVIII в., был связан с изобретением и распространением новых рабочих машин в английском текстильном производстве. В 1764 г. Джеймс Харгривс из Ланкашира предложил свою прядильную машину «Дженни» с ручным двигателем. Первоначально изменения в конструкции и форме машин производились самими ремесленниками, работавшими на них и их создававшими. В дальнейшем, с введением все большего числа новшеств, машины все более и более удаляются от своих ремесленных прототипов; усложняются конструкции, меняются принципы действия, изменяется форма. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, а дизайнеры отвечали лишь за ее эстетический вид. Дизайн как связь искусств, ремесел и науки начали рассматривать в конце XIX в. с возникновением известного английского «Движения искусств и ремесел», возглавленного У. Моррисом, когда были сформированы творческие принципы и главные положения теории дизайна, повлиявшие на школы и направления более поздних лет.

В России в конце XIX – начале XX вв. в Санкт-Петербургском политехническом институте будущих машиностроителей учили не только инженерной графике, но и рисованию и архитектуре. В 1902 г. в Министерстве

финансов под руководством С.Ю. Витте была разработана первая комплексная программа по развитию дизайна в России. На основании этой программы вышел закон об учебных художественно-промышленных заведениях и была разработана система создания школ, училищ и институтов. К 1905 г. в России было уже два высших художественно-промышленных училища: Строгановское, основанное графом Строгановым в 1825 г. в Москве как «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам»; и Училище технического рисования, основанное бароном А.Л. Штиглицем в 1876 г. в Санкт-Петербурге, где готовили специалистов для художественной промышленности – это рисовальщики, скульпторы и живописцы. Параллельно здесь готовили учителей рисования и черчения для средних учебных заведений. Одной из основных задач Училища было содействие развитию художественных способностей рабочих и ремесленников, поэтому по всей России были открыты филиалы Училища с рисовальными и чертежными классами для детей и взрослых.

В 1907 г. было создано первое в мире дизайнерское бюро на предприятии в германском концерне AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft – Всеобщая электрическая компания) во главе с П. Беренсом, одним из учредителей Немецкого Веркбунда – производственного союза архитекторов, мастеров декоративного искусства и промышленников. В. Гропиус, который выдвигал идею специальной подготовки архитекторов и дизайнеров в тесной связи с практикой промышленного производства тоже был членом этого бюро и в 1919 г. в Веймаре основал высшую художественно-промышленную школу «Баухауз», деятельность которой была направлена на разработку целесообразных и красивых форм, строго увязанных с технологией индустриального производства, с новейшими материалами и конструкциями. «Баухауз» стал творческим и научным центром дизайна, развивавшего идеи соединения труда и искусства, новой архитектуры. Появился стиль «Баухауз» как новая ветвь конструктивизма [3]. Для этого стиля характерно увеличение конструкции и массивности изделия. Традиционное понятие «Kunstgewerbe» (нем. художественные ремесла), ассоциирующееся с дорогими и электрическими вещами предыдущей эпохи историзма, было заменено новым – «Werkbund», в котором демонстративно убраны понятия «искусство», «художественный», «ремесло».

В России с 1918 г. проходила общая послереволюционная реформа высшей художественной школы, сопровождаемая повсеместным объединением учебных заведений. В результате слияния Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ 1 и 2) в Москве было создано специальное высшее технически – промышленное учебное заведение Вхутемас. Высшие художественно-технические мастерские готовили художников – мастеров высшей квалификации для промышленности, а также руководителей-инструкторов для профессионально-технического образования. В структуре обучения наряду с производственными и художественными фа-

культетами работал общий для всех подготовительный курс, включающий пропедевтические дисциплины: цвет, объем, пространство и графика. Также методика сочетала в себе принципы взаимоотношений мастера и подмастерьев (учитель – ученик), восходившие еще к эпохе Ренессанса. Высшие художественно-технические мастерские в 1926 г. были преобразованы в Высший художественно-технический институт.

Несмотря на короткую историю, Вхутемас–Вхутеин сыграл большую роль в становлении отечественного дизайна: здесь велись оригинальные поиски и разработки, отсюда вышли первые талантливые дизайнеры (Вхутемас успел осуществить 2 выпуска – 18 специалистов). В числе первых выдающихся советских дизайнеров следует назвать Б. Арватова, А. Родченко, В. Татлина.

Советский дизайн имел славную предтечу – движение производственников. Идейным вождем индустриального искусства и одним из основоположников теории дизайна был Б. Арватов. Главная идея производственников заключалась в слиянии искусства с промышленным производством, переустройстве жизни по законам красоты. Во Вхутемасе (а также в Баухаузе в Германии) впервые в мире были созданы основы сложившейся позднее системы подготовки художников-конструкторов. Важной частью нового метода обучения был разработанный во Вхутемасе и обязательный для всех студентов, независимо от будущей специализации, предварительный курс, основанный на сочетании научных и художественных дисциплин. Этот курс должен был научить студентов языку пластических форм, законам формообразования, включал рисование как основу пластического искусства, дисциплины, исследующие взаимоотношения между цветом и формой, изучение принципов построения пространственной композиции. Эти законы авторы курса считали универсальными для создания произведений изобразительного искусства и для художественного конструирования предметов быта и техники. Предварительные курсы позже стали обязательными в мировой практике подготовки художников-конструкторов. Разносторонняя подготовка сочеталась с последующей специализацией на выбранных студентами факультетах. На практике претворялись теоретические взгляды «производственников», отождествлявших художественное творчество с производством социально и функционально целесообразных вещей, которые, по их мнению, должны были определять характер всей бытовой среды человека и общества.

Искусствовед Г. Рид, автор вышедшей в 1934 г. первой серьезной работы о дизайне, названной «Искусство и промышленность», рассматривает индустриальный дизайн как высшую форму искусства. Постановка теоретических вопросов современного промышленного дизайна стала многограннее. Проектируя, дизайнер учитывает множество факторов – расовую принадлежность и характеристики потребителя, географическое расположение объекта. Также не обходимы знания производственных процессов, конструкций и материалов проектируемых изделий.

Таким образом, любое проектирование в дизайне – это сложный многоступенчатый процесс, совокупность множества отраслей и операций. Дизайн – это наука, которая имеет свою теорию – техническую эстетику – и метод – художественное конструирование (ил. 2) [2, с. 26]. Но одна из самых важных структур в дизайнерском решении – эргономическая, привязывающая к возможностям и особенностям человеческой природы, где учитывается комплекс знаний о человеке, его медико-биологические запросы и варианты развития личности. Дизайн – многогранный вид деятельности, который строится на основе не только интуиции, но и знаний многих наук.

Системный подход упрощает, ускоряет процесс проектирования, сводит к минимуму возможность ошибок, т.к. все методы логически выстроены и имеют возможность контроля. Такой подход базируется на творческом использовании достижений системотехники и лежит в основе метода художественного конструирования.

## ДИЗАЙН



Ил. 2. Схема структуры науки «Дизайн»

## Литература

1. *Ильина, О. В.* Человеческий фактор и дизайн в бумагоделательном производстве: учебное пособие / О. В. Ильина. – СПб.: ВШТЭ СПбГУПТД, 2017. – 96 с.
2. *Ильина, О. В.* Дизайн-конструирование тары и упаковки: учебное пособие / О. В. Ильина. – СПб.: ВШТЭ СПбГУПТД, 2017. – 48 с.
3. *Рунге, В. Ф.* История дизайна, науки и техники. Книга 1 / В. Ф. Рунге. – М.: Архитектура-С, 2006. – 368 с.

УДК 747:629.45

**М. Е. Балашов**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Художественное осмысление интерьерной среды транспортного средства: декор на пассажирском транспорте эпохи арт деко**

*В статье рассматривается феномен организации интерьерной среды на пассажирском транспорте эпохи арт деко. Создание репрезентативного пространства средствами монументально-декоративного искусства оказались в эту эпоху путешествий, интереса к экзотике, технического прогресса заметным явлением художественной культуры в странах Европы и США. Интерьерная среда на транспортных средствах этого времени выражала как идею нового образа жизни, так и общественного сознания, общественные и эстетические ценности исторического периода между двумя мировыми войнами.*

Ключевые слова: декоративность, мемориальные задачи, эстетические ценности, арт деко, технический прогресс, репрезентативное пространство, культура путешествий, интерьерная среда, ремесленная работа, искусность, эстетизм, экзотизм, художественные техники.

**Michail E. Balashov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **Artistic interpretation of the vehicle's interior: decor on passenger vehicles from the Art Deco era**

*The article considers the phenomenon of the organization of the interior environment in the passenger transport of the Art Deco era. The creation of a representative space by means of monumental and decorative art turned out to be a noticeable phenomenon of artistic culture in Europe and the USA in this era of travel, interest in exoticism, and technological progress. The interior environment on vehicles of this time expressed both the idea of a new way of life and public consciousness, the social and aesthetic values of the historical period between the two world wars.*

Keywords: decorativeness, memorial tasks, aesthetic values, art deco, technological progress, representative space, travel culture, interior environment, handicraft work, mastery, aestheticism, exoticism, art techniques.

Декоративные решения в интерьерах средств транспорта – важная задача декоративно-прикладного искусства. Выбор стратегии в оформле-

нии купе, ресторанов, салонов, баров становится серьезным решением, способствующем восприятию предметно-пространственной среды поезда или лайнера с позиции комфорта, эстетики, утверждения символических ценностей. Пребывание средств транспорта на территории других государств делает выбор декоративного оформления их репрезентативных помещений важным и в гражданском, и политическом аспектах. Декор на транспорте отражает культурные притязания владельцев транспортного средства, мировой статус страны, которую оно представляет, репутацию компании, осуществляющую перевозки.

История знаменитого «Восточного экспресса» богата событиями, связана с судьбами европейской культуры, нашла отражение в литературе и кинематографе. Силами туристских компаний, представителями гостиничного бизнеса и энтузиастами-археологами «Восточный экспресс» восстановлен как памятник материальной и художественной культуры XX века, как свидетельство высокого уровня потребления в сфере железнодорожного транспорта, духа путешествий, идеологии комфортного туризма. Сегодня несколько составов путешествуют по различным «экзотическим» маршрутам под этим брендом. «Восточный экспресс» стал дорогим международным аттракционом, рекламой для отелей и ресторанов класса «люкс», способом презентации финансовых возможностей своих пассажиров [5]. Однако рафинированная ретроспективная эстетика его интерьеров связана с важным этапом развития европейского монументально-декоративного искусства [10].

Прогресс, техника, искусство – эти понятия отражают устремленность общественной мысли рубежа XIX–XX вв. к социальным переменам и обновлению форм быденной жизни. Монументально-декоративное искусство решало эту задачу, предвосхищая в художественных образах картины благополучной, элегантной, оснащенной техникой и украшенной яркими событиями действительности. Идеология декоративного убранства «Восточного экспресса» формировалась в системе этих ценностей [2, с. 22–23]. Транспортные средства эпохи между двумя мировыми войнами воплощали собой достижения человечества: мощь и силу капитализма, объединенные с достижениями науки и художественной культуры. Глобальная идея Жоржа Нагельмакера – инициатора этого амбициозного проекта, заключалась в распространении влияния европейских транспортных компаний на регионы Восточной Европы и Передней Азии. Проект пережил своего создателя, и деятельность по внедрению инфраструктуры туризма и фешенебельного отдыха осуществлялась международной компанией «ВагенЛи» в течение многих десятилетий. Эстетика оформления поездов компании была перенесена на архитектуру вокзалов, отелей, ресторанов. Камерные интерьеры поездов компании в стиле арт деко транслировали формы декоративного убранства уже в более масштабные пространства общественной архитектуры [1, с. 228–229]. В завершающей фазе этого процесса, уже перед самой Второй Мировой войной, эта тенденция нашла отражение в проектах декоративного



убранства трансатлантических лайнеров, крупнейшим из которых стал проект «Нормандия» [2, с. 116–118].

На монументально-декоративное решение вагонов «Восточного экспресса» повлияла, безусловно, концепция парижского Общества декоративного искусств, ставящая целью укреплять и развивать ремесленные достижения французских мастеров и мастерских прикладного искусства. Вся практика предметной деятельности эпохи получила импульс от артефактов, создаваемых под воздействием нового стиля жизни [8, с. 283] и представленных позднее на Всемирной выставке в Париже 1925 г. Эстетизм, ретроспективизм, экзотика и тенденции модернизма сплелись в единую эстетику, выразившую динамику технически мощной, экономически процветающей и наслаждающейся чувственной красотой цивилизации. Задача создать символическую, проникнутую духом финансовых возможностей, наслаждения и технической мощи интерьерную среду была явлена в создании новых вагонов компании «ВагенЛи», приуроченном к открытию нового маршрута поезда через Симплонский тоннель в Альпах. В скромных по размерам интерьерах международного железнодорожного состава отражалась вся идеология нового общества, ее экономические, технологические, эстетические и гедонистические потребности [3, с. 84].

Декоративные решения интерьеров «Восточного экспресса» тяготели к следованию принципа синтеза искусств и демонстрировали умение своих создателей видеть целое через отдельные элементы предметно-пространственной среды. Также они свидетельствовали о высоком мастерстве в обработке различных материалов: дерева, стекла, текстиля, олова и других металлов, имитационных техник на основе французской штукатурки и др. С 1922 г. началось создание вагонов повышенной комфортности и высокого уровня художественной декоративной отделки. Каждый вагон носил собственное название: «Ибис», «Зена», «Минерва» и т.п. – а также имел серийный номер. Эта традиция сложилась более чем за полвека до производства синих стальных составов «ВагенЛи», в США, где такую маркировку ввел предприниматель Ж. Пульман. Вагоны синего поезда отличались по функции: спальные, с одно- и двухместными купе, вагон-бар, вагоны-рестораны с салонами. К концу 1920-х гг. сложился и утвердился эстетический код оформления скоростного, оснащенного современными технологиями, респектабельного, комфортного путешествия в изысканной среде художественных артефактов. Высшим проявлением декоративного решения убранства «Восточного экспресса» стал проект спальных вагонов класса «XL», барного и двух ресторанных вагонов, осуществленный компанией в 1928 г. и запущенный в эксплуатацию на следующий год. Эти вагоны 1929 г. и вошли в историю культуры, литературы и искусства XX в.

Составы «синего поезда» комплектовались вагонами, произведенными как в Англии, так и во Франции. Технологии железнодорожного транспорта требовали менять вагоны, отправлять на ремонт в депо, пере-

кидывать на различные маршруты. Вагоны, выполненные в Бирмингеме, отличались художественным оформлением деревянных панелей из капати-са, ясеня и других пород древесины в технике маркетри, выполненных (предположительно) А. Дюнном. В его симметричных, несколько геомет-ризованных цветочных композициях угадываются антикизированные мо-тивы. Подлинную славу «Восточному экспрессу» в конце 1920-х гг. при-несли вагоны французского производства. Общую идею декорирования ва-гонов осуществил архитектор и декоратор Р. Пру, следуя эстетике оформ-ления интерьера в духе антикизированного экзотизма и респектабельности декоров «риц» (термин «арт деко» тогда еще не бытовал широко между декораторами и имел отношение только к оформлению павильона на Все-мирной выставке) [1, с. 236–237]. Сегодня реконструкторы, антиквары, ре-ставраторы восстанавливают по крупницам внешний облик исторического поезда. Купе вагона «Северная звезда» декорировал П. Нельсен. К декори-рованию вагонов ресторанов (№ 410, № 4141) были привлечены Ж. Галле и Р. Лалик. Маркетри вагонов выполнялось на древесине кубинского ака-жу. Рапорты текстиля, вероятней всего, разработал Р. Пру. В последствии они реставрировались и восстанавливались в репликах текстильного дома П. Фрея, связанного семейными узами с родом Р. Пру [4, с. 11–12].

Особенно целостно декор поезда воспринимается в вагоне-ресторане № 4141, оформленным фирмой Р. Лалика. Полированный махагони служит фо-ном для стеклянных панно на античный сюжет. Фигуры дев и юношей распла-станы, подчинены композиционным требованиям плоскостных решений, обобщение форм осуществляется в эстетике изящного примитивизма, архаи-зации пластического языка. Панно образуют единый ритм в решении про-странства и связывают между собой отдельные элементы интерьерной среды. Интересно, что выразительные приемы этих панно мастера развивают из фор-мы, данной им в объемной композиции – вазе «Вакханки». В декоре вагона Лалик «развернул» композицию рельефа в плоскости и подчинил гладкой по-верхности стен. Гравировка по стеклу своей текстурой привнесла уместную размытость линий контура и тонкий флер недосказанности в полную чув-ственности композицию. Стилизованные гроздья винограда, скомпонованные в условных треугольниках, вторят геометрии членения панно и структуре по-верхности стен [9]. Декоративное убранство (почти дворцовое по материалам, техникам и изощренности выразительных средств) вагонов «синего поезда» было осуществлено разными мастерами, но оставляет впечатление целостно-сти и слаженности всех приемов эстетического воздействия, в чем не малая за-слуга общего координатора декорационных работ Р. Пру.

В настоящее время изысканная утонченность и идеологическая точ-ность социального высказывания, представленная в декорах отделки вагонов «Восточного экспресса», привлекает искусствоведов, и практиков дизайна, и мастеров-реставраторов, и историков культуры. О поезде как культурном и художественном феномене снимаются документальные фильмы [6]. Вызыва-

ет интерес реставрация вновь обнаруженных вагонов в мастерских компании в Клермон-Ферране, позволяющей сохранять мастерство в руках французских художников-прикладников [7]. Небольшие площади вагонов «синего поезда» оказались заметным творением декоративно-прикладного искусства и по праву заслужили статус «исторического наследия».

## Литература

1. *Мак-Коркодейл, Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодейл; пер. с англ. Е. А. Кантор. – М.: Сварог и К, 2006. – 248 с.
2. *Хиллер, Б.* *Арт Деко* / Б. Хиллер, С. Эскритт; перевод с англ. В. И. Самошкина. – М.: Искусство – XXI век, 2005. – 240 с.
3. *Хиллер, Б.* *Стиль XX века* / Б. Хиллер. – М.: Слово/Slovo, 2004. – 240 с.
4. *Bony, A.* *René Prou: Between Art Deco and Modernism* / Anne Bony, Gavriella Abecassis. – Editions Norma, 2018. – 256 p.
5. *Романтика «Восточного экспресса».* – URL: <https://www.abitant.com/> (дата обращения: 20.02.2020)
6. *В поисках Восточного экспресса: документальный фильм.* – 2019.
7. *Поезд-призрак «Orient-Express», Бельгия.* – URL: <https://ru-travel.livejournal.com/> (дата обращения: 20.02.2020).
8. *Балашов, М. Е.* Феномен стиля арт деко в контексте технологии современного маркетинга интерьерной компании / М. Е. Балашов // *Дизайн и художественное творчество: теория, методика практика: мат-лы II междунар. науч.-практ. конф., 11- 13 октября 2018 г.* – СПб: СПбГУПТД, 2018. – С. 280-285.
9. *Boyer, P.* *The Art of Rene Lalique* / Patricia Boyer, Mark Waller. – Booksales, 1996. – 192 p.
10. *Антиквариат на колесах.* Маркетри Восточного Экспресса. – URL: <https://artandyou.ru/> (дата обращения: 19.02.2020).

**Проблема формирования профессиональной компетентности  
в рамках курса «Монументальная живопись».  
Анализ ситуации и перспективы развития сферы  
монументальной живописи в Удмуртской республике**

*В работе произведен анализ ситуации в сфере монументального искусства на примере городской среды г. Ижевска. Проблема формирования профессиональных умений и представлений будущего художника-монументалиста рассматривается автором в контексте изменений в общественном устройстве и сфере подготовки будущего художника. Снижение уровня профессиональных компетентностей художника-монументалиста влияет на уровень зрительских представлений и качества городской среды в целом.*

Ключевые слова: монументальная живопись, профессиональная компетентность художника-монументалиста, зрительская компетентность, городская среда

**Olga V. Chunaeva**

Izhevsk, Russia

Udmurt state university

**The problem of forming professional skills in teaching mural  
painting. Analysis of the situation and the future development  
of monumental painting in the Udmurt republic estimation**

*The article represents the estimation of Izhevsk mural art. The problem of the professional skills and views formation of a future artist-monumentalist is regarded in the context of social transformations and educational system changes. Lowering professional skills of a mural artist diminishes the level of viewers' competence and the urban environment quality in general.*

Keywords: monumental painting, professional skills and views formation of a future artist-monumentalist, viewers' competence, urban environment.

На каждом этапе развития общества возникают различные проблемы в сфере монументальной живописи и монументально-декоративного искусства в целом. Сейчас, в период ослабления идеологического давления в сфере искусства, в монументальной живописи возникла свобода в смысле выбора предмета изображения, вместе с этим неожиданно «поплыли»

важные для монументальной живописи подходы к изображению, утрачивается специфика этого вида монументального искусства.

Все чаще монументальная живопись перерождается в китч или безвкусные оформительские, а то и недолговечные рекламные, опусы. Анализ проблем современной монументальной живописи мы провели на примере некоторых отдельных росписей общественных интерьеров г. Ижевска. Уровень монументальных произведений во многом зависит от культурной потребности заказчика, его вкусов, материальных возможностей, но главное – от принципов и профессионального мастерства художника-монументалиста.

В силу сложившихся обстоятельств уже не менее 25 лет профессиональные художники-монументалисты не имеют заказов на оформление общественных интерьеров. Однако появляются росписи в кафе, библиотеках, больницах, частных интерьерах, выполненные выпускниками Института Искусств и Дизайна УдГУ. Очевидно, что свежий взгляд на современное искусство молодых художников сочетается с явными профессиональными недоработками. Несформированность профессиональной компетентности живописца-монументалиста приводит к очевидным недостаткам художественного продукта, становится очевидными незнание технологий корректного использования живописных материалов, неумение прочувствовать архитектуру, понять масштаб, форму, стилистику изображения.

Рассмотрим несколько работ, представляющих для нас интерес. Так, настенные росписи интерьера творческой кофейни «Wonderland» (<https://www.instagram.com/wonderland.coffee>) принадлежат молодому талантливому художнику А. Собиной. Она оформила росписями два зала. Наиболее удачна та роспись, где автор работает со всем пространством интерьера. А. Собиная выбрала сдержанную цветовую гамму, заполняя стены мягкими размытыми округлыми пятнами, разграниченными довольно жестким по форме орнаментальным мотивом, слегка напоминающим этнический. Автор гармонично вписывает удивительные по своей оригинальной трактовке и фантазии образы стилизованных кошек, кроликов, лис, рыб и т.п. в единую композицию, предполагая возможное сюжетное действие героев. Необычные персонажи уместны в творческой атмосфере кофейни.

Роспись второго зала менее удачна, занимая одну стену интерьера, она выглядит несколько обособленно. Сюжетом явилась карта фантастического леса, заполненного множеством интересных деталей. Обратим внимание на правильные и вполне профессиональные технологические приемы, используемые автором, а именно: А. Собиная закладывает пятна цвета тонким просвечивающим слоем, предполагающим свечение белого фона стены, дополняя фактуру цветных плоскостей тонкой и сложной графикой. Именно на сравнении двух залов становится видно, что талантливый автор действует, скорее, интуитивно, опираясь на опыт, учитывая особенности интерьера и освещенности кафе.

Отрицательным примером выполнения росписи без учета стиля, функционала и освещенности пространства является, на наш взгляд, рос-

пись Республиканской Детской библиотеки (Ижевск, Пушкинская 200), выполненная группой «Арт-резиденция», состоящей из выпускников ИИиД УдГУ (ил. 1). Помещение библиотеки представляет собой первый этаж жилого дома, являющегося ярким представителем сталинского классицизма. Интерьер содержит мощные пилоны, дополненные лепниной античного стиля, гипсовым рельефом на стене советской эпохи 60-х гг. XX в., сюжетно и тематически отвечающим этому пространству. Вероятно, перед участниками группы «Арт-резиденция» была поставлена задача «осовременить» интерьер с помощью росписи стен, сделать его более привлекательным для молодого читателя. «Арт-резиденция» попыталась поиграть с классической архитектурой и пространством, применив цветовую композицию из плавных волнообразных линий и пятен, заполняющих весь интерьер, кроме сложного ярусного потолка. Декоративная роспись пилонов и стен разрушает их архитектурную значимость. Замысел росписи тривиален: портреты писателей и известных персонажей, выполненные с помощью проецирования готового неавторского изображения на стену; чуть более удачна роспись стены, содержащая несколько изображений Гарри Поттера, реплика известной работы Э. Уорхла. Ощущения инновативности изображения авторы попытались достичь через цветовой строй живописи (яркие декоративные цвета без нюансировки), но он не определен авторами гармонично в соответствии с масштабом и композицией пространства, не выделяет композиционный центр в соответствии с функциональным назначением интерьера. Прослеживаются недостаточное владение технологией использования живописных материалов, отсутствие профессиональных компетенций художника-монументалиста – неподготовленность авторов проявилась в данном изображении как эстетическая безграмотность.



Ил. 1. Роспись Республиканской Детской библиотеки (Ижевск)

Наилучшим примером компетентного адекватного подхода к современной монументальной живописи общественных интерьеров является, на наш взгляд, дипломный проект настенной росписи «Знание» для библиотеки УдГУ Д. Лебедевой, выпускницы отделения МДИ ИИиД (ил. 2). Дипломница изучила назначение интерьера, требования пространственной среды для реализации росписи, место расположения будущей росписи, ее роль в архитектурном пространстве. Концепцией и идейным содержанием стала возможность диалога между мыслителями прошлого и нашими современниками. «Наше знание – накопленная мысль и опыт бесчисленных умов» (Ральф Уолдо Эмерсон).



Ил. 2. Роспись «Знание» для библиотеки УдГУ, Д. Лебедева

Композиция росписи отвечает расположению стены в холле, симметрична и фризообразна. Сюжет представляет ситуацию диалога современных студентов с мыслителями прошлых эпох, содержит три сцены, происходящие одновременно, в центр композиции помещается главное действие. Автор цитирует фреску Рафаэля «Афинская школа», помещая фигуру Аристотеля в центр, к нему обращены персонажи. Фоном росписи служат чертежи и рисунки Леонардо да Винчи. Все элементы несут идейно-смысловую, символическую нагрузку, обогащают образно-художественное значение росписи. Дипломница грамотно применяет ритмы и паузы вертикалей и горизонталей, характерных и необходимых для композиции фриза. В цветовом решении Д. Лебедева использует ограниченную палитру, сочетая охристые и голубые оттенки. В технологическом отношении автор применяет метод живописи по цветовым подкладкам с дальнейшей лессировкой. Логическое завершение композиции – орнаментальная надпись цитаты Р.У. Эмерсона. Выразительность художественного решения заключается в сочетании классических традиций с современными приемами, идеями и образами. Печально, что УдГУ не предоставил молодому художнику Д. Лебедевой возможность исполнить стенопись, отказался от приобретения произведения искусства, столь редкого в наши дни.

На предложенных примерах мы хотели показать, что комплекс представлений, необходимый художнику-монументалисту, складывается в весьма специфическую профессиональную компетентность, которую не может заменить интуиция художника или опыт изображения в иной области.

Многие авторы, говоря о необходимых профессиональных умениях художника-монументалиста, выделяют рисунок как основу, на которой строится грамотное и гармоничное изображение в монументальной живописи. А.И. Дендерина в статье «Особенности методики преподавания рисунка в мастерской монументальной живописи» говорит о необходимости формирования особого видения у будущих художников монументалистов: «Монументальная живопись чаще всего рассчитана на восприятие с расстояния. Мы не можем вплотную приблизиться к потолку Сикстинской капеллы и детально рассмотреть фреску Микеланджело. Мозаичные панно Александра Дейнеки вблизи будут восприниматься как хаос, а майолика Фернана Леже потеряет всякий смысл. В таких условиях возникает особое отношение к проработке деталей. Необходим отбор, обобщение, умение целно видеть, жертвовать второстепенным ради главного. Важно понимать, что цельность не является простым упрощением. Задача преподавателя научить студента преодолевать отдельное смотрение и побуждать к целостному видению, к выражению большой формы» [4]. Интересно, что активное использование новых технологий перенесения изображения на большую плоскость стены (например, с помощью проектора) негативно сказывается на качестве изображения. Делая работу более доступной для неопита, эта технология, очевидно, «уплощает» изображение, делая его более декоративным, плакатным, неживым. Все меньше в архитектурной среде изображений сложных, объемных, с глубиной, требующих длительной и кропотливой работы, специальных профессиональных умений художника.

Конечно, можно говорить о том, что новый «технократический» подход к монументальному изображению, упрощение задачи, сокращение сроков на его выполнение – это объективная реальность рынка, и с ней придется считаться. Но необходимо также понимать, что требование к изображению, к профессиональным компетентностям художника, который работает в городской среде, в больших публичных пространствах, неотделимо связаны также с таким понятием, как зрительская компетентность. Наполняя городскую среду изображениями, лишенными таких существенных элементов языка изобразительного искусства, как объем, пространство, перспектива – мы тем самым потенциально обедняем зрителя, не даем ему опыта, необходимого для восприятия мировой художественной культуры.

Вслед за Павлом Флоренским, в своей работе «Как вернуть картину зрителю, или история неосуществленной картины П. Корина «Реквием»» Л.Б. Рылова говорит об особом пространстве произведения, которое работает со зрителем, включая его в пространство произведения, учит восприятию и пониманию изображения. Она пишет: «Опыт художника, его бытие,



воля и знание, незримо включен в пространство картины, создает ее энергетику и формы воздействия. И, чтобы адекватно понять произведение, в особенности, таких масштабных форм, как картина Корины, надо владеть информацией о художнике, истоках и обстоятельствах создания произведения. Ключ к пониманию часто лежит в истории жизненного и творческого пространства автора, отраженного в пространстве картины». Следовательно, упрощая задачи монументального изображения, не используя в полноте его визуальный язык, мы тем самым не формируем у зрителя компетентностей, которые позволяют ему в полноте воспринимать опыт визуального искусства, ограничивают его.

Рассуждая об условиях, необходимых для формирования профессиональной компетентности художника-монументалиста, многие авторы полагают, что сегодня будущее за интеграцией трех базовых предметностей и привязанных к ним умений и представлений. Е.В. Костенко в статье «Содержательные основы развития профессионального мастерства у студентов специальности МДЖ в процессе обучения в вузе» говорит о необходимом интегрированном блоке, куда войдут специальный рисунок, который формирует в том числе и композиционное мышление, основы монументальной живописи, ее технологии и проектирование, предметность, которая необходимым образом все объединяет и делает художника самостоятельным: «Проектирование связывает воедино дисциплины интеграционного блока. ЗУНы, приобретенные на рисунке, живописи, через композицию и основы МДЖ-технологии, находят свое применение в проектировании, которое ориентировано на подготовку высококвалифицированных, профессиональных художников, которые, ориентируясь в ценностях бытия, современной общественной жизни, способны создавать монументальные панно для архитектурных комплексов, для интерьеров и фасадов зданий. Спецификой учебного проектирования является не только разработка творческих проектов, но и возможность воплощения их в жизни. Художник монументальной живописи четко структурирует пространство и движение внутри композиции и гармонично вписывает всю композицию в пространстве архитектуры, как в огромной архитектурной раме, сохраняя ясность решения и творческое осмысление поставленной задачи» [5].

На наш взгляд, анализ содержания образования будущих художников-монументалистов, качество их подготовки, безусловно, важны и непосредственным образом влияют на содержание городской среды и зрительские представления. Несомненно, на наш взгляд, необходимость выстраивания политики грамотного заказа на монументальные изображения, где заказчик ориентируется не только на свой вкус и рынок, но и удерживает значимые воспитательные и образовательные цели, хотя бы тогда, когда этот заказчик не частное лицо, а крупная корпорация или муниципальная структура.

## Литература

1. *Базазьянц, С. Б.* Художник, пространство, среда: монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека: художник и город / С. Б. Базазьянц. – М.: Советский художник, 1983.
2. *Валериус, С. С.* Монументальная живопись: современные проблемы / С. С. Валериус. – М.: Искусство, 1979. – 340 с.
3. *Рылова, Л. Б.* «Как вернуть картину зрителю» или история неосуществленной картины / Л. Б. Рылова. – Планета музыки, 2020. – [В печати].
4. *Дендерина, А. И.* Особенности методики преподавания рисунка в мастерской монументальной живописи / А. И. Дендерина; Институт имени Репина. – URL: <http://repin-book.ru/nauchnye-trudy-26-denderina.html> (дата обращения: 28.12.19).
5. *Костенко, Е. В.* Содержательные основы развития профессионального мастерства у студентов специальности МДЖ в процессе обучения в вузе / Е. В. Костенко // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=26701> (дата обращения: 28.12.19).

УДК 72.01(460)Lorenzo de San Nicolás

**Н. М. Сим**

Москва, Россия

Школа живописи «Мир искусств»

**Г. Н. Стогова**

Москва, Россия

Московский государственный  
университет имени М. В. Ломоносова

**Трактат фра Лоренсо де Сан Николаса «Искусство и использование архитектуры». К вопросу: архитектурная теория и строительная практика испанского Ренессанса**

*Среди существующих испанских трактатов по архитектуре сочинение фра Лоренсо де Сан Николаса «Искусство и использование архитектуры» (1639) заслуживает особого внимания в изучении теоретического наследия Испании. Это последний содержательный трактат, расставляющий основные акценты уходящей эпохи в виде дидактического обзора крупнейших теоретических сочинений от античности до начала XVI столетия. Ему были характерны простота и доступность изложения, разноплановый визуальный ряд архитектурной графики собственных проектов. Но главное заключалось в том, что этот трактат сочетал в себе черты предыдущих этапов архитектурного дела и подводил итоги развития теоретических идей XVI века, открывал перспективу будущего теоретического развития раннего испанского протобарокко. Авторский перевод и научный комментарий трактата в отечественном искусствознании проводятся впервые.*

Ключевые слова: Фра Лоренсо де Сан Николас, трактат, Алонсо Вандельвира, испанский Ренессанс, теория архитектуры.

**Nadezhda M. Sim**

Moscow, Russia

School of painting «World of Arts»

**Galina N. Stogova**

Moscow, Russia

Moscow state university of M. V. Lomonosov

**Fray Lorenzo de San Nicolás. Treatise The Art and Usage of Architecture  
To the question: architectural theory and building practice  
of the Spanish Renaissance**

*Among all existent Spanish treatises on architecture the work The Art and Usage of Architecture (1639) by fray Lorenzo de San Nicolás deserves special attention in studies of the architectural heritage of Spain. This is the last substantial treatise which underlines the main features of the passing epoch as a didactic review of the*

*most important theoretical works from the Antiquity to the 17th century. The global task of the work the author sees in the following: to explain clearly and intelligibly in the native Castilian to the professionals the principles of the arithmetic and geometry as fundamental knowledge in the theory of architecture, the principles of the architectural décor and monumental authors' constructions of domes, as his own practical experience, as artistic method and necessary professional skills of the building work. Fray Lorenzo's work is characterized by easiness and simplicity of discourse, many-sided visual collection of architectural drawings of his own projects. But the most principal feature of the work is that it combines details of the previous stages of the art of architecture, sums up the development of the 16th century theoretical ideas. On the other hand, it opened the perspective of the coming theoretical development of the early Spanish proto-baroque. The translation and academic commentary are made for the first time in the history of Russian art criticism.*

Keywords: Fra Lorenzo de San Nicholas, treatise, Alonso Vandelvira, Spanish Renaissance, theory of architecture.

Сочинение фра Лоренсо де Сан Николаса «Искусство и использование архитектуры» (1639) заслуживает особого внимания в изучении теоретического наследия Испании [12]. Трактат, с одной стороны, подводил итоги развития теоретических идей, представляя их в виде дидактического обзора крупнейших сочинений по архитектуре от античности до начала семнадцатого столетия. С другой стороны, он открывал перспективу будущего развития зодчества раннего испанского протобарокко.

Суть трактата Лоренсо де Сан Николаса состоит в передаче накопленного им практического опыта как собственного художественного метода формирования профессиональных навыков архитектурного творчества.

Монах-архитектор ясно и доходчиво излагает принципы арифметики и геометрии, составляющие основополагающие знания в теории архитектуры, способы и приемы построения чертежей зданий и их элементов. Особое внимание уделяет композициям декора и авторским конструкциям лестниц, сводов и куполов, сопровождая свой текст разноплановым визуальным рядом архитектурной графики собственных проектов. «В моем труде я расскажу о Храме, посвященном истинному Богу, демонстрируя способы построения планов зданий, показывая вертикальные разрезы, чертежи с измерениями, которые содержат Геометрию и Арифметику, так как это является необходимой частью для того, чтобы быть замечательным архитектором; Храм – это место, где разворачивается более всего талант мастера, и в нем состоят наибольшие сложности» [12, p. 10].

Как известно, масштабное строительство былых времен эпохи Карла V и Филиппа II ушло в прошлое. Наступил затяжной период экономического и политического упадка. Испания к началу века барокко еще сознательно следовала высокому классическому искусству, руководствуясь имперскими задачами королевского двора, но когда эти задачи себя исчерпали, ушла и

необходимость по политическим и экономическим соображениям продолжать монументальные по замыслу сооружения в стиле «Romano Grande». С уходом великих идей, ушли и профессионалы-архитекторы, оставив незаконченными гражданские объекты государственного значения [4, с. 235–237].

Строили недорого, употребляя дешевые материалы, но чаще поновляли старые ветхие здания, достраивали незаконченные проекты, как правило, декорируя их живописными приемами, используя распространенный способ имитации кладки под мрамор или гранит. Работы такого масштаба стали выполнять мастера нового поколения, но все еще в рамках средневековых цеховых организаций, постепенно вводя в архитектурный язык местный привычный, понятный декор и колорит народной культуры.

Свою «высокую миссию» архитектора-профессионала с обращением к широкому кругу читателей, от монарших особ до подмастерьев всех видов строительного процесса, Лоренсо красной линией провел через весь трактат. Лоренсо де Сан Николас говорил о причинах распространенного дилетантства, утвердившегося в практике испанского зодчества, которые объясняет тем, что в его время была острая проблема с профессиональным образованием архитектора, потому что непропорционально большое число архитекторов являлись членами религиозных орденов.

В отличие от ряда европейских стран, где архитектура к началу XVII столетия классифицировалась как свободное искусство, «в Испании все еще преобладало представление о зодчем, как о члене религиозного братства, получившего духовное наставление и практические профессиональные навыки в родной обители. Монашеские братства приглашали для работы мастеров из своего круга» [4, с. 77]. Эти архитекторы-монахи религиозных орденов (францисканцы, доминиканцы, иезуиты и другие) передавали накопленные знания и опыт следующему поколению членов ордена.

Эталоном такого архитектора и был, собственно, сам автор трактата. Следуя материалам сочинения просветителя XVIII в. Эухенио Льягуна, мы наблюдаем классический пример формирования архитектора-монаха ордена Святого Иеронима и процесс его профессионального роста как теоретика и практика в культовом зодчестве [13]. Согласно тексту трактата и сочинению Льягуно, Лоренсо получил первое образование в Мадриде, куда прибыл с отцом из Севильи. Отец ходатайствовал о разрешении вступить ему в монашеский орден. Лоренсо было 10 лет, когда отец отправил его в подмастерье к своему другу архитектору, для овладения этой профессией, видя склонности сына в этом направлении [13].

Лоренсо, описывая свою биографию, рассказывает, что в 13 лет изучал известный к тому времени трактат Диего де Сагрето «Измерения Римлян». Следуя совету отца, он принял духовный сан, посвятил себя чертежному делу, постоянно практиковался в строительном ремесле вместе с отцом. Уже в 20 лет единолично руководил большим строительством. Лоренсо пишет, что нашел много погрешностей в переводной литературе, содержащей прин-

ципы и основы математики, геометрии, теории и практики архитектуры на разных языках. Он сетует, что приобрести их трудно, т.к. они были редки и дороги, поэтому считает необходимым самому писать нужные и правильные книги для этого ремесла [12]. В 1639 г. Лоренсо публикует первую часть под названием «Искусство и использование архитектуры».

Изначально трактат должен был состоять из правил строительного дела и практического использования различных материалов. Сочинение задумывалось как учебное пособие для подмастерьев, но по мере развития смысловой нагрузки работы, целевая задача усложнялась необходимостью развивать более широко основные знания профессии и одновременно обозначить ключевые понятия архитектуры современной ему эпохи [10].

Трактат был опубликован в 2 самостоятельных томах. Первый (1639), представленный перед Королевским советом, имел неодобрительную оценку оппонентов. Но после публичной защиты профессора математики Луиса Кардуччо и архитектора Мартина де Гордари книга была издана. Совет потребовал доработать материал и расширить ее теоретическую часть. Лишь в 1665 г. фра Лоренсо издает 2-й том сочинения с приложением, в который включает объемную теоретическую часть обзорного характера и подробный развернутый ответ своим критикам по каждой позиции замечаний к тексту трактата [9].

Первые 20 глав 1-го тома посвящены «арифметике и геометрии, необходимости того, как они сочетаются между собой». Так как профессионализм архитектора, по словам Лоренсо, базируется на математически точном технологическом чертеже, представляющим собой компактную схему строения архитектурной формы, автор прилагает к трактату пособие по решению практических задач, основанных на правилах Эвклидовой геометрии [12].

Следующие 20 глав составляют универсальную систему теории ордеров, как утвердившийся канон всех переосмысленных классиков архитектуры к началу XVII в. Организация ордерного раздела трактата подчиняется строгому принципу правил 5 ордеров: дорический и ионический по Витрувию, тосканский, коринфский и композитный, разработанные ренессансными теоретиками. Характер изложения строится на демонстрации общих теоретических схем, взятых из Серлио, Виньола, Палладио, Диего де Сагреды и Хуана де Арфе.

Центральное место в 1-й книге трактата отводится теме каменных и деревянных конструкций сводов, композиций винтообразных лестниц «караколь» с описанием форм и применением к ним технических чертежей. В этом разделе Лоренсо снова обращается к геометрии, но уже с конкретной практической задачей – как к способу конструирования определенной заданной конфигурации. Пять глав (о старании превратить углы в квадраты и их размерах; о боковых фигурах квадратных форм, их названиях, различиях; о фигурах округлых форм; о секторах и долях окружности и их размерах; об изготовлении овалов, их размерах) несут целенаправленный характер при построении новых композиций сводов и куполов, освоенных в натуральных работах Лоренсо [12, с. 214].

Разработанные им конструктивные решения сводов и куполов культовой архитектуры представляют наибольший интерес для исследователей, т.к. именно эта тема в архитектурной практике, по словам автора трактата, была самой насущной. Основное содержание конструкций каменных сводов имеет непосредственное отношение к популярному в Испании трактату Филибера Делорма «Новые Изобретения, чтобы строить хорошо и дешево» (1561) [2]. Теоретик и архитектор французского Возрождения в ряду многих профессиональных вопросов, касается узкой специальной проблемы – строительства сводчатых перекрытий. Идею создания сложных сборных конструкций из набора стандартных элементов Делорм считает собственным оригинальным открытием. Свой метод излагает последовательно и обстоятельно: вначале описывает каждую деталь, затем – способ их соединения, сборку всех частей конструкции, виды и типы сводов, которые можно таким образом получить, и, наконец, приводит варианты проектов зданий, в которых применение подобных конструкций дает возможность достигнуть наибольшего художественного эффекта [1].

Французский трактат числится в библиотеке Филиппа II и в частной коллекции книг королевского архитектора Хуана де Эрреры. Но не исключено, что Лоренсо мог использовать не только названное сочинение Филибера Делорма [14]. Новые технические идеи конструкций каменных сводов, основанные на правилах стереометрии, занимали архитекторов Испании второй половины XVI в. независимо от влияний французской школы. Как известно, в ренессансной архитектурной теории Италии не было разработано значительной теории конструкций. Альберти оставил техническую часть ремесла за пределами интересов архитектора. В практической работе они оперировали, в основном, идеальными формами, созданными на бумаге в архитектурной графике [3, с. 8–12]. Техническая сторона строительства традиционно была делом ремесленного цеха каменщиков.

В отделе рукописей испанских трактатов хранится рукописный вариант сочинения Алонсо де Вандельвиры, сына известного в Андалусии архитектора периода расцвета испанского Ренессанса. Находясь в тени славы своего отца и одержимый стремлением создать свою «творческую биографию», Андрес Вандельвира отправляется из Убеды в Севилью, где работает в команде с Хуаном де Овьедо, главным архитектором Севильи над проектами Саграрио Кафедрального собора и здания Лонхи, выполняя сложные композиции перекрытий сводов и куполов в новой технике каменной кладки, усвоенные в процессе совместной работы с отцом [6, 48–58]. Смысл этого строительного метода состоял в том, что камни вырезались прямо из каменоломен в соответствии с идеальными размерами геометрических чертежей, определявших их форму, как схематично выверенный сегмент выкладки свода. Таким образом, в отличие от других способов, при которых окончательный результат выявлялся лишь в процессе обтески камня, такой способ давал возможность заранее определить объем каждого блока и представить его в чертеже. Это имело ко-

лоссальное значение в свете новых ренессансных представлений о характере работы архитектора. Применение геометрического чертежа позволило архитектору в точности сформировать идеальную форму камня.

Наработанный практикой опыт Алонсо де Вандельвира описывает в трактате по архитектуре «Искусство резки камня» (1571). Рукопись таинственным образом исчезла, но есть письмо Андреса Вандельвиры, в котором говорится о том, что им написан трактат и послан королевскому архитектору Хуану де Эррера для рассмотрения Его Величеством и одобрения к печати [6, 48–58]. Было послано еще 2 письма с просьбой найти утерянную рукопись, которые остались без ответа. В архиве национальной библиотеки Мадрида хранятся 2 копии рукописи с подробными иллюстрациями, куда включены чертежи лестниц и сводов, с описаниями конструктивных решений по каменной кладке, основанной на знании стереотомии эпохи Возрождения.

Можно предположить, что королевский архитектор Эррера, имея неограниченную власть в ведении всех вопросов при дворе по строительству, нередко использовал чужие идеи, выдавая за свои. Он вполне мог присвоить этот труд и воспользоваться его техническими разработками конструкций сводов и приемами их сооружения, например, в галереи дворика Дворца Карла V в Гранаде либо в Эскориале. И тогда допустимо, что Фра Лоренсо мог использовать рукопись Вандельвиры либо ее копии для своего трактата, тем более, что текст и особенно некоторые иллюстрации абсолютно идентичны, как например, техническое описание и чертежи Алонсо Вандельвиры винтовой лестницы «улитки» из Майорки [9, 185–192].

У Фра Лоренсо де Сан Николаса есть и свои оригинальные идеи, основанные на опыте собственных реализованных проектов. Лоренсо подробно описывает метод создания свода по типу «Энкамонада», сконструированный при помощи деревянных подпорок, поддерживающих каркас купола, отдаленно напоминающий прообраз системы будущих конструкций подвесных потолков, с подробным описанием технологии изготовления и сборки модели методом геометрического построения дуг и окружностей. Такой прием конструирования касается сводов большого пролета.

«...Можно предложить в каком-нибудь помещении заниженный свод «ensamónada», выполненный кружалами из дерева, которые являются частью балок, которые следует закрепить на основании свода... между ними ставятся перегородки и свод имеет меньший вес... Полагаю, что в промежутке А В захочешь сделать заниженный свод А В С на деревянной поверхности М N, прибей две тесины крепкими гвоздями в месте точек S T, а затем к каждой доске подставь подпорный брус и установи основание свода А В. Свод надежный и небольшого веса, так как просто перегороджен, он у меня сделан в 40 ступней в длину, 18 в ширину, и всего 3 ступни на изгибе...так как основание круглое, то любая часть, где создается давление, противоположна сопротивлению...Такой свод может лечь тяжестью на колонну или пилястру, особенно это выгодно для церквей, которые должны



быть просторными, не очень высокими, хотя могут быть пятиугольной, шестиугольной или восьмиугольной формы» [12, с. 80–85].

Купол, выполненный из недорогостоящего материала для облицовки его каркаса из черепицы, гипса и резного картона, сохранял устойчивость за счет его облегченной конструкции, которые Лоренсо усложнял тонкими вытянутыми вертикалями шпилей, наложенными на купол. Разнообразные варианты конфигураций купольных композиций иллюстрируются архитектурной графикой собственных проектов, указанных в трактате [12, с. 86–87].

Стабильная устойчивость такого вида конструкций и разработанных автором методов и приемов этих проектов в последствии даст основание к распространению трактата в Новом Свете, особенно в областях со сложной сейсмической зоной. Такая практическая направленность его сочинения в совокупности с доступной дешевизной материала и простотой стиля изложения была одной из причин его успеха.

Трактат, пройдя многие препятствия, вызванные как социальными факторами времени, так и полемикой придворных оппонентов, вышел в 1639 г. Но, не в пример официальному неудовлетворительному отзыву королевской комиссии двора на сочинение Лоренсо, в кругу ремесленных корпораций каменщиков и декораторов книга была принята с большим воодушевлением и многократно переиздавалась и в Испании, и за ее пределами [11].

Период между 1633 и 1656 гг. был особенно плодотворным для монаха-архитектора. Во 2-й книге трактата, спустя 20 лет, он не только составит подробнейший отчет своим оппонентам, но, главное, учтя их рекомендации, придаст трактату научную значимость, расширив теоретический обзор архитектурных сочинений новыми, не рассматриваемыми ранее до него трактатами практиков строительного ремесла. Теоретическая часть 2-й книги заключалась в широком обзоре литературы предшественников с подробным анализом и комментариями их сочинений. Из классиков на первое место Фра Лоренсо выдвигает Витрувия, посвятив ему 4 главы. Серлио, Сагрето, Хуана де Арфе, Скамоцци рассматривает в одном ряду, выделив им 5 глав трактата. Таким образом, он соединил интеллектуальную составляющую трактата с практическими правилами ремесла в единую неразрывную систему архитектурного процесса.

Новой темой 2-й книги стало подробное изложение собственных проектов в виде практического сопровождения к теоретическому материалу, как скрытому подтексту «образов» правильной архитектуры. Автор особо оговаривает, что он работал в то время, когда Испания была не в состоянии строить большие дорогостоящие здания, а сохраняла уже построенные. Среди всех этих работ, говорит он, следует упомянуть несколько мадридских: дорическая часовня Десампаро де Кристо из церкви Реколетос, церковь монахинь Сан-Пласидо, купол прихода Сан-Мартин и часовня Святого Христа. В Саламанке: церковь монастыря ордена Святого Иеронима. В Талавере он построил главную часовню церкви Богородицы Прадо,

где представил карниз его собственного изобретения. В Толедо он сделал купол церкви Видапобре, в Вильясеке – еще один купол; в Кольменар де Ореха церковь августинских босоногих монахинь. Во многих из этих работ, пишет Лоренсо, он использовал систему сферического купола и тип композитного карниза, изобретенный им самим. [7, 8, 12, 16].

К 1650 г. Лоренцо называют одним из самых выдающихся придворных архитекторов. Некоторое время спустя, будучи пожилым человеком, он еще спроектировал церковь Калатравы в Мадриде и монастырь Сан Херонимо эль Реаль, а вместе с архитектором Хуаном Баутистой – свод Королевского Пантеона в Эскориале [13].

Две последние главы 1-й книги трактата обращены к королю, где заключена основная идея сочинения. «Об извещении монарших особ и остальных придворных господ об обеспечении местами главных мастеров и об ущербе, который может быть нанесен, если этого не делать».

Современное состояние архитектуры в стране требовало глобальных перемен в сфере профессионального самоопределения архитектора. В трактате Лоренсо определяет характер его работы, цели, методы и способы действия в различных ситуациях, в совокупности представляя систему правил для архитекторов-практиков с выдвинутыми критериями профессионализма в оценке достоинств архитектора. Новым в трактате было включение правовых норм, уставных документов разных регионов с целью создания «единых правил пользования архитектуры», как собственно, и называется сам трактат. Заявленная тема и ее содержание нацелены на нормативную регламентацию в профессиональной среде Испании. Выводы из всего изложенного автор адресует королю в 82 главе, представляя монаршим особам лично выбирать «хороших, правильных архитекторов, владеющих необходимыми профессиональными навыками, как теоретическими, так и практическими, дабы не нанести вреда в таком роде деятельности». [12, с. 160]. Будучи королевским экспертом, он непосредственно наблюдал проблемы в строительной среде, например, когда место главного мастера могли дать человеку, не владеющему определенными знаниями и навыками архитектуры. «Какое невежество в архитектуре. Что общего между фантазиями рисунка и конструкцией здания? – говорит Лоренсо де Сан Николас. – Все понимают в архитектуре настолько, насколько внешний орнамент фасада передает образ ретабло, расположенного на плоскости стены» [12]. Лоренсо настаивает на введении экзаменов для мастеров, которые должны принимать профессионалы своего дела. Строгое следование профессии архитектора, компетентность чиновников-экспертов в этом направлении, высокая степень образованности, творческий подход в работе – это кредо фра Лоренсо, как призыв к ответственности в искусстве архитектуры.

«Государя и люди, которые назначают таких мастеров, должны стремиться нанимать тех, кто умеет строить, проектировать своими руками ту область, которую им предстоит сделать...

В трудностях всегда иди к Богу и добьешься хорошего результата. Если имеешь мало опыта в измерениях и оценке материалов, избегай связываться с вопросами измерений и стоимости, во избежание вреда по незнанию, иначе останешься невежественным в глазах тех, кто сведущ...

Кто работает своими руками, но не постигает знаний, не сможет придать авторитетности своим словам и делам, а также те, кто не внемлет моим доводам достигнут не более, чем тени в искусстве...

Будь прилежным исследователем, продолжай учиться, от этого зависит твой успех...» [12, с. 164–165].

Испанский просветитель XVIII в. Э. Льягуно находил, что теоретическая часть сочинения Лоренса является слабым местом в трактате, где он не видит ни глубины мысли, ни последовательности ее развития. Г. Кублер оценивает трактат как лучшую книгу-инструкцию по архитектуре XVII в., когда-либо написанную. Важное значение имел трактат в Латинской Америке, введенный в Новый Свет испанскими миссионерами. Содержание книги и ее практические рекомендации имели здесь самое широкое распространение.

В заключении следует подчеркнуть, что трактат фра Лоренсо де Сан Николаса «Искусство и использование архитектуры» был последним теоретическим сочинением уходящей эпохи «золотого века» Империи. Идеи автора трактата были сфокусированы на проблематике строительной практики архитектора и составляли существенную часть его вклада в концепцию развития архитектурных учений. В этом контексте историческая значимость сочинения Лоренсо заключается в том, что он не только сформулировал технические задачи мастеров, но и определил рамки дисциплины, фундамент знаний практических процессов, составил универсальную морфологию специальных архитектурных терминов на родном кастильском языке, развивая в этом направлении испанскую теорию архитектуры первых сочинений XVI в. в трактатах Диего де Сагреды и Хуана де Арфы.

## Литература

1. *Ефимова, Е. А.* Архитектурная теория Филибера Делорма: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ефимова Е. А. – М., 1997.
2. *Ефимова, Е. А.* Теоретические сочинения Филибера Делорма / Е. А. Ефимова // Вопросы искусствознания. – М., 1996. – № 2.
3. *Ревзина, Ю. Е.* Инструментарий проекта: от Альберти до Скамощи / Ю. Е. Ревзина. – М., 2003.
4. *Сим, Н. М.* Архитектура Южной Испании эпохи барокко / Н. М. Сим. – М.: Прогресс–Традиция, 2018. – 408 с
5. *Bonet Correa, A.* Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880) / Antonio Bonet Correa. – Madrid-Vaduz, 1980.
6. *Cruz Isidoro, Fernando.* Alonso de Vandelvira (1544-ca. 1626/7): tratadista y arquitecto andaluz / Fernando Cruz Isidoro. – Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

7. *Díaz Fernández, A. J.* Fray Lorenzo de San Nicolás y la iglesia de Noves / Antonio José Díaz Fernández // *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Vil, H.*" del Arte. – Toledo, 1996. – T. 9. – P. 107-125.

8. *Díaz Fernández, A. J.* Obras del arquitecto Fray Lorenzo de San Nicolás en Villaseca de la Sagra / Antonio José Díaz Fernández // *Anales Tole-danos.* – Toledo, 1989. – P. 233-275.

9. *Díaz Moreno, F.* Construir con palabras: el vocabulario artístico en el tratado de fray Lorenzo de san Nicolás / Félix Díaz Moreno // Universidad Com-plutense de Madrid. – URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0404110157A> (дата обращения: 25.12.19).

10. *Díaz Moreno, F.* Fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679). Preci-siones en torno a su biografía y obra escrita / Félix Díaz Moreno // *Anales de Historia del Arte Madrid.* – 2004. – № 14. – P. 157-179.

11. *Fernández Arenas, J.* Fuentes y documentos para la Historia del Arte / José Fer-nández Arenas // *Renacimiento y Barroco en España.* – Barcelona, 1982. – P. 120-123.

12. *Fray Lorenzo de San Nicolás* // *Arte y uso Arquitectura.* – Madrid: [s. n.], 1639. – 345 p.

13. *Llaguno y Amirola, E.* Noticias de los arquitectos y arquitectura de Españadesde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez / Eugenio Llaguno y Amirola. – Madrid: Imprenta Real, 1829. – Vol. 4. – 447 p.

14. *García Oro, José.* Los reyes y los libros. La política libraria de la Co-rona en el Siglo de Oro (1475-1598) / José García Oro. – Madrid, 1995.

15. *López Gayarre, Pedro Antonio.* Fuentes bibliográficas de Artey uso de Arquitectura de fray Lorenzo de san Nicolás / López Gayarre, Pedro Antonio // *Espacio, Tiempo y Forma. VII Historia del Arte.* – 1990. – № 3. – P. 137-149.

16. *Suárez Quevedo, D.* Toledo y Fray Lorenzo de San Nicolás. Preci-siones sobre la iglesia de las Gaitanas / Diego Suárez Quevedo // *Anales de His-toria del Arte.* – 1994. – № 4. – P. 275-279.

# МАСТЕРА МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

УДК 75.052:7.021.4(753)Filatchev

**П. В. Юдин**

Москва, Россия

Московская государственная художественно-  
промышленная академия им. С. Г. Строганова

## **Судьба росписи академика Академии художеств О. П. Филатчева в посольстве СССР в Вашингтоне, США**

*Статья посвящена судьбе монументального произведения О.П. Филатчевам – росписи в посольстве СССР в США, г. Вашингтон. Произведение, которое должно было стать знаковым для художника и в плане статуса, и в плане реализации творческих возможностей, принесло Олегу Павловичу не только заслуженные награды, но и трудности, неудобства, проблемы, носившие многоплановый характер. Радикальные изменения политики советского и российского государства в отношении к стратегическому противнику США прямо отражались на изменении тематики, композиции и образно-символического наполнении росписи.*

Ключевые слова: монументальная живопись, роспись, О.П. Филатчев, В.Ф. Страшко, Б.Л. Валуев.

**Pavel V. Yudin**

Moscow, Russia

Moscow state art-industrial academy of S. G. Stroganov

## **The fate of the mural of Artistic academician O.P. Filatchev in the Soviet embassy in Washington, the USA.**

*The article is dedicated to the fate of the monumental creation of O. P. Filatchev, to the mural in the Soviet embassy in the USA in Washington. The creation, that had to become landmark for the artist as far with regard to the status and as with regard to realization of artistic abilities, it has brought to O.P. Filatchev not only rewards, but multidimensional difficulties and problems as well. Radical changes of Soviet and Russian policy regarding the strategic opponent USA had the lighting character. They reflected in changes of the theme, composition and symbols of the mural.*

Keywords: mural painting, mural, O.P. Filatchev, V.F. Strashko, B.L. Valuev.

Олег Павлович Филатчев (1937–1997) вошел в историю советского монументального искусства как мастер «монументальной лирики», которая была закономерным ответом на идеологическое перенасыщение тематиче-

ского ряда и некоторому формальному отношению к человеку в изображении. Нетривиальность и прочувственность росписей Олега Павловича – «Казачки Дона» в Новочеркасске (1969), «Студенты» в институте нефтегазовой промышленности имени Губкина (1975), «Созерцание» в конференц-зале Ботанического сада в Ялте (1977) – быстро сделали художника знаменитым. Зрителя подкупало человечность образов, стремление О.П. Филатчева включить реальных людей в пространственную структуру росписи.

В излюбленной технике кистевой росписи О.П. Филатчев выполнил и свою последнюю крупную и самую сложную работу в области монументальной живописи – триптих (роспись по левкасу акрилом и темперой, 60 м<sup>2</sup>) в посольстве СССР в Вашингтоне.

Произведение должно было стать триумфом художника. К этому времени живописная манера О.П. Филатчева была признанной, он являлся действительным членом АХ СССР. Привлечение Олега Павловича к такой статусной работе не было случайностью. Однако эта работа принесла Олегу Павловичу не только награды<sup>9</sup>, но и многочисленные трудности.

О.П. Филатчев был приглашен к работе над оформлением в Вашингтоне посольства СССР в США в 1980 г., когда строительство объекта только начиналось<sup>10</sup>, что внесло вариативность как в структуру оформления, так и в распределения конкретных участков работы за теми или иными художниками [1]. Первоначально планировалась, что О.П. Филатчев создаст декоративную символично-геральдическую роспись плафона и исполнит многочисленные «живописные сюжеты на различные темы жизни Советской страны, расположенные по периметру аванзала» (Бального или «Золотого» зала) [4, с. 3], расположенного на 2-м этаже представительского корпуса посольства, возведенного по проекту М.В. Посохина. В ходе корректировки задач сектор работ О.П. Филатчева внутри Бального зала был сокращен до росписи плафона и создания трехчастного панно для вестибюля, предваряющего вход в зал со стороны лестницы. Пространство, определенное Олегу Павловичу под роспись, отличалось большой сложностью. Архитектурная ситуация вестибюля с высокими беломраморными вертикальными плоскостями, к которым ведет широкая лестница с подводом зрителя к изображению снизу, не была традиционна для объектов О.П. Филатчева. Для своих произведений Олег Павлович выбирал архитектуру в основном камерную, где фигуративный ряд играл доминирующую роль. Здесь же ситуация требовала активного прорыва плоскости с поддержкой архитектуры либо нарядного декоративного решения за счет цвета и мощ-

---

<sup>9</sup> Выполнение росписи для посольства и мозаики в ДК Усть-Илимска, способствовали избранию О.П. Филатчева в марте 1988 г. Действительным членом АХ СССР, а в июне того же года присвоению почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

<sup>10</sup> Комплекс посольства СССР расположен на холме Маунт Альто. Строительство велось в несколько этапов. В 1979 г. были сданы жилой дом, школа, детский сад и ряд спортивных объектов для дипломатов и членов их семей. Непосредственно административное и представительское здания (в росписи последнего принял участие О.П. Филатчев) были завершены в 1985 г.

ных вертикальных доминант. Последний вариант композиционного решения и выбрал О.П. Филатчев, создав в узнаваемой авторской манере сложную многоплановую и многофигурную композицию.

Роспись представляла собой три панно, каждое из которых помещалось в простенках вестибюля. Триптих разделялся двумя массивными дубовыми дверьми. Все части триптиха получили собственную сюжетную линию, объединенную в целое единым замыслом. Боковые части назывались «Праздник науки», с фигуративный рядом на фоне доминантной вертикали памятника М.В. Ломоносова (ил. 1, 2), и «Праздник культуры и искусства», с персонажами у памятника А.С. Пушкина. Центральная – «Герои революции», осененные вертикальными доминантами красных стягов. Работы над триптихом начались в 1985 г. Сбор подготовительного материала – наброски, эскизы фотографии с памятника М.В. Ломоносову у здания МГУ на Воробьевых горах – производил сам О.П. Филатчев, а с памятника А.С. Пушкина на Пушкинской площади в Москве – его ученик В.Ф. Страшко. На основе собранных материалов О.П. Филатчев нарисовал картоны, с которых в 1986 г. изображение начали переводить на стену непосредственно Олег Павлович, при помощи В.Ф. Страшко (переводил с картона на стену боковую часть триптиха «Праздник науки») и Б.Л. Валуева [2; 5]. Следует сказать, что художник и его помощники прибыли в Вашингтон раньше, чем багаж, поэтому в начале им пришлось работать без картонов и писать местными акриловыми красками, которые для них купил инженер строительства В.П. Кочетов.

Тематика произведения отличается свойственной О. П. Филатчеву гуманистичностью, а пластический язык – ясностью и точностью. Композиционная схема групп в боковых частях концептуально близка к композиционному решению триптиха «Семья» (1985–1987), причем в росписи фигурируют те же герои и портретные цитаты из триптиха. Например, в «Празднике культуры и искусства», в фигуративной группе, наряду с образами М. А. Шолохова, К. М. Симонова, А. И. Хачатуряна, С. Т. Рихтера, В. Г. Распутина, Ч. Айтматова, мы видим портреты дочери О. П. Филатчева от первого брака – Марины, а также Б. Л. Валуева и скульптора Г. Выбана, чьи фигуры перенесены без изменений с триптиха «Семья». В «Празднике науки» О.П. Филатчев в фигуративной группе изобразил наиболее выдающихся советских ученых – И. В. Курчатова, Л. Д. Ландау, Н. Н. Семёнова, а в центре на фоне памятника М. В. Ломоносова, он расположил Ю. А. Гагарина и С. П. Королёва, не став вписывать в их ряд своих друзей и родственников.

Центральная часть триптиха «Рыцари революции» наиболее интересна по композиции. Сделана она в два плана. Передний план – фигуры знаменосцев, второй план – герои революции: В.И. Ленин, Л.Д. Троцкий и Ф.Э. Дзержинский. В отличие от боковых частей композиции, работа силуэтов и отдельных фигуративных групп здесь несколько сложнее. Также отметим портретную задачу для каждой фигуры, характерную и для боковых частей.



Ил. 1. О.П. Филатчев рядом с росписью «Праздник науки»



Ил. 2. Фрагмент росписи «Праздник науки»

Крайне интересной для нас является последовательность живописной работы, которой придерживался О. П. Филатчев при выполнении росписи. По воспоминаниям его ассистента – В. Ф. Страшко, Олег Павлович «начинал... гризайлью, через умбру по теням набирал форму, писал свободно, мазками, потом лессировка, обобщал и начинал снова» [5].

С осени 1987 г. и до конца 1988 г. был расписан и плафон Бального зала. Роспись осуществлял Б. Л. Валуев по эскизам и картонам Олега Павловича. В плафоне присутствовала декоративная доминанта вертикалей красных флагов, соединенных бандеролями с четырьмя фигурами, символами различных профессий (шире – сферы созидательного труда) – рабочего (промышленность), крестьянина (сельское хозяйство; фигура перенесена в роспись художником из центральной части его раннего триптиха «Сыновья», 1984), художника (культура и искусство; в фигуре узнается портрет О. П. Филатчева, взятый из «Автопортрета с матерью», 1982) и космонавта (наука). Решенный в сочетании охристого, активного красного и белого колера, плафон прекрасно гармонировал с художественным решением внутреннего оформления зала – с люстрами богемского стекла, золочеными пилястрами и наборным эмалевым панно. Панно – декоративная работа, выполненная коллективом художников под руководством З.К. Церетели<sup>11</sup>, состояла из эмалевых пластин с видами

<sup>11</sup> Заказы на роспись и эмали оформлялись по независимым друг от друга каналам и не были связаны между собой. Работы над росписью и работы по монтажу эмалевых вставок велись отдельно друг от друга. По воспоминаниям В.Ф. Страшко, Олег Павлович узнал, что в Бальном зале будут поставлены эмали, выполненные под руководством З.К. Церетели, только от инженера строительства – В.П. Кочето-



достопримечательностей старинных русских городов на одной стене и видами столиц 15 республик СССР – на другой.

Возвращаясь к триптиху, отметим, что, на наш взгляд, композиции росписи, с учетом архитектурной ситуации, не хватало декоративной торжественности, которую мог приобрести триптих при условии присутствия во всех его частях красных пятен флагов. Они, задавая цветовой и ритмический контраст, прекрасно коррелировали бы с охристым фоном (как метафора золота), придавая ей декоративную торжественность, более чем уместную с учетом функционального назначения помещения – служить местом официальных приемов и концертов.

Отдельно обратим внимание на центральную часть росписи. Ее композиционное своеобразие – наличие вертикальных доминант (красных стягов), отличалось торжественностью и гармоничностью. Эта часть была не завершена, на это указывает остаток подмалевки ряда персонажей второго плана, а также отсутствие детализации отдельных участков росписи (нет герба СССР в обрамлении знамен в центре композиции). Такое состояние центральной части росписи зафиксировано фотографиями 1988 г. и 1993 г., хранящимися в архиве семьи художника. О небрежности в исполнении работы речь идти не может. По всей видимости, еще за три года до развала СССР настроение посла (Ю.В. Дубинина) и общее предчувствие в МИДе были таковы, что работы над центральной частью триптиха, с «фигуративом» героев революции, были приостановлены. Наличие символов государства и цвета его флага в триптихе были поставлены под вопрос.

Политические изменения в стране, вызванные распадом СССР и появлением на международной арене ее «продолжательницы», так официально было заявлено кредо России ООН в начале 1992 г., привели и к изменению в росписи О.П. Филатчева. В 1993 г. Олег Павлович внес крупные исправления как в триптих, так и полностью завершенную роспись потолка Бального зала. О.П. Филатчев приехал в Вашингтон убирать ставшую не актуальной и не завершенную центральную часть триптиха – «Герои революции», изобиловавшую советской героикой и атрибутикой, которая в новых политических реалиях с курсом Б.Н. Ельцина на полный разрыв с советским прошлым, стала абсолютно неуместной. «Героев революции» сменила композиция «Гуляние на Красной площади». Новый вариант центральной части, созданный многофигурной композицией в три плана, представлял более декоративное, цветное, близкое к ковровому, решение, нежели стройная группа силуэтов «Героев революции». Необходимые по композиции доминантные вертикали были восполнены архитектурой храма Василия Блаженного, Спасской башней Московского Кремля и колокольной Ивана Великого, что, впрочем, не оживило работу. Фигуры

---

ва. При этом О.П. Филатчев и З.К. Церетели, который приехал на объект вместе с зам. Министра финансов Грузинской ССР и монтажником, не встречались друг с другом. В шутку, за металлический звон при монтаже, группа Филатчева, работавшая с ним над росписью, называла эмалевые вставки кастрюлями.

варианта росписи 1993 г., по большому счету, не связаны пластической композицией или идеей друг с другом, а представляют отдельные группы цветных декоративных пятен. Удивительно заметить идейное равнодушие и безликость персонажей новой росписи по сравнению с идейной отточенностью и силуэтной собранностью прежней центральной части триптиха. Вряд ли В.И. Ленин, Л.Д. Троцкий и Ф.Э. Дзержинский были близки О.П. Филатчеву по духу, но в решении их образов не было авторского равнодушия, чего нельзя сказать о героях нового варианта центральной части росписи. Возможно, поэтому многофигурная композиция была не символической, а аморфной и без какого-либо идейного звучания.

Кроме переделки центральной части триптиха, О.П. Филатчеву было предложено закрасить в боковой части «Праздник культуры и искусства» несколько портретов советских писателей, в частности, В.Г. Распутина и В.И. Белова, и написать на их месте образы литераторов-диссидентов, от чего Олег Павлович отказался [5]. В 1993 г. подвергся переделке и плафон внутри Бального зала. Были закрасены и заменены на гербы городов России красные флаги на потолке, что лишило плафон цветовой доминанты и сделало общую композицию менее торжественной.

Таким образом, удалившись от первоначального эскиза и подвергшись многочисленным переделкам, композиция потеряла большую часть своих художественных достоинств, которых не смогли заменить сложная многоплановость, тончайшая детализация и мастерская работа по фрагментам. Оставшийся от первоначального решения охристый фон в изменившейся композиции стал не плюсом, а минусом. В сочетании с умбристыми, землистыми оттенками красками, он предал итоговому произведению унылое настроение.

Переделки росписи планировались и после смерти О.П. Филатчева. Ученику Олега Павловича – В.Ф. Страшко – работник МИД предложил вновь перекроить многострадальную центральную часть композиции. Владимир Фёдорович выполнил форэскиз, но дальше работа не пошла. Устав от назойливых просьб, он предложил зашить весь триптих О.П. Филатчева гипсокартонном и «писать» на нем любые изображения до тех пор, пока не придет время вновь открыть прежнюю роспись. Мы не исключаем, что работники посольства так и поступили. В 2004–2005 гг. произведение О.П. Филатчева, было заменено на триптих С.Н. Александрова. На стыке первого и второго сроков президентства В.В. Путина, когда происходил процесс централизации государственности России, С.Н. Александров предложил свое декоративное решение вестибюля Бального зала. Центральная часть триптиха – «История государственных символов России», отличается несложной пространственной композицией в стиле поздравительных открыток. В ней наличествуют государственный герб и флаг, вид резиденции Президента РФ – Сенатский дворец Московского Кремля – и Спасская башня. Боковые части – «Знамена и флаги России» и «Ордена и медали», показывающие историю русской геральдической традиции и эволюцию наградной системы государ-

ства, выстроены в хронологическом порядке и являют пример простого визуального ряда. Сложные фигуративные композиции отсутствуют.

Таким образом, работа О.П. Филатчева стала заложником менявшейся политической ситуации, обесценившей качество его итогового произведения. В свою очередь, новый триптих, будучи технически проще, всех устроил. Многоплановое и многофигурное произведение действительного члена АХ СССР О.П. Филатчева, исполненное в узнаваемой авторской манере было утрачено. Эта история, во-первых, демонстрирует специфичность вкуса чиновников и ситуацию, сложившуюся в цехе монументалистов с развалом Художественного фонда и Комбината монументально-декоративных работ. Исчезновение организаций, контролировавших государственный заказ на монументальные работы позволило чиновникам на местах самим решать целесообразность художественных произведений.

Во-вторых, зависимость монументальных работ от контекста пропаганды и времени. Радикальные изменения политики советского и российского государства в отношении к стратегическому противнику США, носившие поистине молниеносный характер, прямо отражались на изменении тематики, композиции и образно-символического наполнении росписи и привели, в конечном итоге, к ее замене на произведение другого автора.

## Литература

1. *Архив АХ СССР*. Личное дело член-корреспондента Академии художеств СССР О. П. Филатчева: отчёт о проделанной работа Филатчева О. П. за 1980 г.

2. *Архив АХ СССР*. Личное дело член-корреспондента Академии художеств СССР О. П. Филатчева: отчёт о проделанной работе за 1985 г.: творческие работы.

3. *Архив АХ СССР*. Личное дело член-корреспондента Академии художеств СССР О. П.Филатчева: отчёт за 1986 г.: творческая работа. п. 1.

4. *Иванов, Н.* Утверждая идеалы гуманизма: о новых монументальных панно Олега Филатчева / Н. Иванов // *Юный художник*. – 1988. – № 12. – С. 3-5: цв. ил.

5. *Интервью с учеником О. П. Филатчева В. Ф. Страшко*, записанное 2 ноября 2019 г.

УДК 75.052:246:378.096SPGHPA

**С. Н. Крылов**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна,  
Санкт-Петербургская государственная художественно-  
промышленная академия им. А. Л. Штиглица

**Храмовые проекты педагогов кафедры монументально-декоративной живописи СПбХПА им. А. Л. Штиглица**

*В 1945 г., когда была организована кафедра монументально-декоративной живописи в Ленинградском художественно-промышленном училище, правительство нашего государства преследовало цель подготовки кадров профессиональных художников монументалистов, способных украсить и обогатить быт советского человека. В наши дни задачи значительно расширились. Одним из приоритетных, но малоисследованных направлений деятельности педагогов и выпускников кафедры является работа в храмовом архитектурном пространстве.*

Ключевые слова: монументальная живопись, современное монументальное искусство, храмовые росписи.

**Sergey N. Krylov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university of industrial technologies and design,  
Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stiglits

**Temple murals of teachers of the department of monumental and decorative painting Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stiglits**

*In 1945, when the department of monumental and decorative painting was organized at the Leningrad Art and Industrial School, the Government of our state aimed at training personnel of professional artists of monumental painters who are able to decorate and enrich the life of the Soviet man. Nowadays, tasks have expanded significantly. One of the priority, but little explored areas of activity of teachers and graduates of the department is work in the architectural space of orthodox temple.*

Keywords: monumental painting, modern monumental art, temple murals.

Факультет монументально-декоративной живописи (МДЖ) в ЛХПУ был организован в 1945 г. в числе первых после окончания Великой Отечественной войны. Приоритетными направлениями деятельности для выпускников вуза были: восстановление отечественных городов, разрушен-

ных войной, воссоздание памятников архитектуры, создание комфортной, культурно-оформленной среды для жизни советского человека, а также восхваление в художественных образах подвигов и побед Красной армии.

С тех пор прошло 75 лет, за это время направления деятельности выпускников художественно-промышленных вузов страны многократно менялись. Так, в начале 1990-х гг. для отечественных художников монументалистов открылась недоступная ранее ниша профессиональной деятельности – проекты для православной церкви. Сегодня реставрация, реконструкция, проектирование и исполнение росписей для православных храмов – одно из самых востребованных направлений профессиональной деятельности выпускников кафедры МДЖ. Среди педагогов над храмовыми проектами трудятся: профессора А.И. Ларионов и С.П. Пономаренко, доценты А.В. Васильев, А.П. Демидов и И.Р. Четышов. Творчеству педагогов кафедры посвящено недостаточно исследований, для того чтобы можно было представить полноценную картину. Видится актуальным проведение обзора их монументальных проектов, созданных для православной церкви.

Первый проект А.И. Ларионова для православной архитектуры состоялся в 1994 г., это – искусственный («расписной») витраж «Купина Неопалимая» для часовни в память о сотрудниках пожарной части Петроградского района Санкт-Петербурга, погибших при тушении пожара в гостинице «Ленинград». Работа была выполнена совместно с выпускником кафедры МДЖ А.И. Репниковым. Сюжет витража вписывается в канонические рамки, в чем авторы проявили себя с уверенной виртуозностью. Они расставили необходимые изобразительные акценты там, где необходимо, выдержали композиционные паузы. В цветовом строе они постарались проявить максимум выразительных свойств техники расписного витража. В итоге работа сформировалась сложной, интересной и гармоничной.

Вновь к проектам для православной архитектуры А.И. Ларионов обратился в 2010-е гг. Новыми проектами стали два мозаичных панно для Храма Спаса Нерукотворного образа на Конюшенной пл. (СПб., 2013 г.), а также два витража и экстерьерная мозаика для Храма Святителя Луки Крымского (СПб., 2016–2018 гг.). Содержания двух первых работ и витражи носят исключительно орнаментальный характер – это символические православные изображения. Следует упомянуть, что сборку витражей выполнили сотрудники кафедры МДЖ доцент А.П. Демидов и учебный мастер Д.Ю. Слащинин. Большой интерес для исследования представляет экстерьерная мозаика с изображением Свт. Луки Крымского. Более полугода художник трудился над картоном для изображения, набор занял более года. В исполнении принимал участие ст. преподаватель кафедры МДЖ Д.Ю. Лобанов. Созданный художником образ Свт. Луки Крымского в действительности излучает положительные эмоции, все в изображении подчинено тому, чтобы настроить зрителя на умиротворение, увести от суетной повседневности в атмосферу бесконечного покоя и уюта.

Из проектов религиозного направления С.П. Пономаренко необходимо назвать несколько произведений. Первый проект – икона «Крещение» (50 × 40; медь, перегородчатая эмаль, золочение) для купели в храме Армянской апостольской церкви в Нагорном Карабахе – состоялся в 2013 г. В художественных и подготовительных работах принимал участие уч. мастер кафедры МДЖ С.Н. Крылов. Икона была создана по заказу заслуженного архитектора РФ М.Б. Атаянца для воссозданного по его проекту и на его средства храма. Во время Нагорно-карабахского конфликта начала 1990 гг. исторический храм был взорван. После того, как в середине 2000 гг. армянскому народу удалось укрепиться на родной земле, в течение нескольких лет архитектор по фотографиям и сохранившимся чертежам выстраивал храм на собственные средства при поддержке местных жителей. Декоративные работы (крест, колокол, деревянные элементы архитектуры) по оформлению здания выполняли художники – выпускники разных кафедр СПГХПА им. А.Л. Штиглица.

В основе изображения иконы «Крещение» лежит композиция, заимствованная из миниатюры для киликийского армянского Евангелия XIII в., которое ныне захвачено турками и находится «в плену», в музее Стамбула. Из-за большого размера икону решено было делать из составных частей. На медную основу толщиной 5 мм, покрытую сусальным золотом, с помощью латунных шурупов крепятся медные пластины толщиной 1 мм с перегородчатой эмалью. На рабочих эмалированных листах меди отдельно изображены Иисус Христос, Иоанн Креститель, Святой Дух и группа ангелов таким образом, что между ними остается золотой цвет фона. Технически необходимый ход деления изобразительных элементов и действующих лиц на группы дополнительно подчеркнул неповторимые свойства горячей эмали как художественного материала, придавая композиции большую декоративную оригинальность. Все элементы, вплоть до латунных шурупов, были выполнены вручную специально для данного панно.

Позднее по заказу М.Б. Атаянца художники С.П. Пономаренко и С.Н. Крылов создали декоративное эмалевое панно по мотивам миниатюры «Благовещение» того же Евангелия. Панно создавалось в качестве подарка Его Святейшеству Верховному Патриарху и Католикосу всех армян Гарегину II.

В начале 2017 г. профессор С.П. Пономаренко и С.Н. Крылов приступили к выполнению новых работ по заказу М.Б. Атаянца. Они предназначались для Церкви Св. Екатерины (Невский пр., 40–42, СПб.). Вначале были выполнены 5 эмалевых накладок для кованого выносного креста (65 × 40). Поверх металлически-графического орнамента крепились драгоценные изображения в технике перегородчатой эмали, отражающие праздничный свет интерьера храма. Блеск сложных синих, яркой красной, звонкой зеленой и строгой белой эмалей на медной основе засветился на сложном, суровом металлическом обрамлении.

Следующими, более масштабными, работами стали 2 настенных панно «Св. Мученики Геноцида армян» и «Св. Великомученица Екатерина Александрийская» (кажд. – 110 × 80 см) для ниш над воротами с обеих сторон от алтаря. Как и в панно «Крещение», сюжеты новых изображений собирались из составных частей эмалевых пластин, крепящихся на гладкую покрытую сусальным золотом основу. Каждый сюжет содержал по 21–22 фрагмента, на каждый из которых уходило 4–8 обжигов. Все работы заняли 3 месяца.

Сюжет иконы «Св. Великомученица Екатерина Александрийская» имеет в основе одну крупную фигуру и несколько маленьких по масштабу сопутствующих сюжетов. Фигура Св. Екатерины канонически решалась красным, оранжевым, фиолетовым и синим цветами, которые в эмали приобрели насыщенную звонкость и не повторимый ни в каком другом материале блеск. Художники работали «с палитры», в процессе работы смешивая разные цвета эмали, что довольно оригинально в работе с горячей эмалью. Таким образом, нельзя встретить простых, привычных цветов эмалей, которые можно было бы при желании легко повторить. Когда пластины имели разное количество обжигов, эти цвета изменялись, сложнее вибрируя от фрагмента к фрагменту, от одной плоскости к следующей.

Панно «Св. Мученики Геноцида армян» содержит более 120 фигур святых в одном изобразительном масштабе. Трагедия геноцида армян произошла в начале XX в., и все жертвы имели документальное подтверждение, поэтому все изображаемые образы должны были иметь портретное сходство, что довольно непросто выполнить в декоративной технологии горячей эмали. Однако эта задача вызвала дополнительный творческий интерес авторов к работе, что в итоге очень положительно отразилось на работе. Оба панно стали большими драгоценными дополнениями интерьера храма, решенного в нежной классицистической цветовой схеме.

Первые православные проекты А.В. Васильева состоялись в середине 1990-х гг. – мозаики для Онкологического центра в п. Песочный Ленинградской обл.: «Косьма и Дамиан» (1997 г., 200 × 99 см) и «Спас нерукотворный» (1998 г., 75 × 800 см), выполненные при участии выпускницы кафедры МДЖ Е.В. Огородниковой. Большой интерес для нас представляет мозаика «Покров Пресв. Богородицы» для памятной стелы (2000 г., 83 × 55 см) на месте разрушенной большевиками Церкви Покрова Пресв. Богородицы на Покровской пл. Над стелой трудилась творческая группа: архитекторы С.Л. Михайлов и Н.Н. Соколов, скульптор А.Г. Дёма и художник А.В. Васильев – под руководством архитектора М.И. Скреплева, чей проект был выбран в результате правительственного конкурса. Форма стелы была задумана как образ-подражание конструкции православного храма. Главным акцентом стала мелкомодульная римская мозаика А.В. Васильева, расположенная в киоте на лицевой стороне. Учитывая духовное назначение образа, художник с благоговением выполнил набор лика Богородицы. Не изменяя своему изобразительному языку, он живо чередовал включение хо-

лодных оттенков в набор теплых силуэтов, и соответственно теплые – в холодные пятна изображения. Общее цветовое решение иконы гармонично подобрано к серо-розовому цвету гранита. Мозаика «Покров Пресв. Богородицы» выполнена в характере авторского языка А.В. Васильева, не противореча по строю канону православного изображения.

В начале 2000 гг. художник выполнил еще несколько грандиозных по масштабу мозаичных образов для храмовой архитектуры: 4 панно для фасадов Церкви Св. равноапостольных Константина и Елены в п. Ленинское Ленинградской обл. (2002–2003) при участии выпускников кафедры МДЖ В.Р. Войтишко, В.Д. Овинникова, Г.М. Ошеренко и Н.И. Вельмискина; «Блаженная Ксения Петербургская» (2003) для церкви св. Ксении Петербургской в Бостоне (США); «Св. целитель Пантелеймон» (2005) для фасада Церкви Св. Пантелеймона в Санкт-Петербурге; «Спас Вседержитель» (2006) для Часовни Св. Великомученика Георгия в Выборге Ленинградской обл.

Среди церковных проектов А.П. Демидова необходимо обозначить мозаику и витраж для Владимирского собора (СПб.), набор которой проходил при участии доцента кафедры МДЖ Г.С. Манучаряна. Она выполнена строго в соответствии с каноническим образом Владимирской иконы Божией Матери. Икона расположена над южным входом в храм, он ведет на Владимирскую площадь. Символика изображения и используемого цвета не давала художникам большого простора действий, однако оставшиеся в распоряжении возможности они использовали на пользу гармоничной связи с классической архитектурой собора. Яркая гамма смальты и камня подобрана незначительно ярче основных цветов фасада, таким образом выделяя композицию, но не споря с общим архитектурным строем.

Витраж для южных врат интереснее для исследования: такое оформление – еще довольно редкое явление для православной архитектуры, использование проникающего в храм через цветное стекло света дает простор для художественного решения. А.П. Демидов грамотно скомпоновал православные изобразительные формы и элементы в интерьер классического собора: прихожан встречают архангелы, как того требует православная традиция; над входом располагается изображение Богородицы; фон изображения покрывают золотые лучи исходящего из центра света; яркие бело-синие одеяния архангелов придают ощущение праздничной легкости

Первый церковный проект И.Р. Четышова состоялся в 2004 г. Это была серия мозаик для фасада Церкви Св. Митрополита Московского Алексия в п. Тайцы (Ленинградская обл.). Храм был построен архитектором И.В. Эксузовичем в 1914 г. в древнерусской стилистике. Поскольку его постройка была завершена перед наступлением Советской власти, художественное оформление не было реализовано. Освящение храма состоялось в 1921 г., в 1939 г. он был закрыт и в его помещениях располагался клуб. Лишь в 1990 г. храм был возвращен Русской Православной церкви, с января



1991 г. в нем начались богослужения [1], с тех пор производился сбор средств для его восстановления и оформления.

Как и судьба самого храма, работа над проектом по созданию мозаик складывалась непросто. В 2002 г. на кафедре МДЖ прошла защита диплома А.Н. Колодия, идея которого была в создании проекта росписи храма Святого Митрополита Московского Алексия в п. Тайцы [3, с. 249]. К сожалению, роспись интерьера храма не состоялась, однако позднее началась работа над проектом оформления паперти. А.Н. Колодий создал общее решение с ритмическим расположением ярких смальтовых мозаик на однотонном белом фасаде здания и начал разработку первого подготовительного картона, но его жизнь трагически оборвалась. Работу продолжил И.Р. Четышов. Он уточнил детали остальных мозаик, разработал стилистику изображений, нарисовал рабочие картоны. Результатом работы стали 5 мозаик: «Спас Нерукотворный» в центре фасада, «Св. Царица Александра» и «Св. Николай Чудотворец», симметрично расположенные по бокам от центрального панно, «Св. Митрополит Московский Алексей» и «Покров Богородицы» размещены в боковых арках паперти, симметрично уравновешивая порталный вход в храм. Общая площадь мозаик – 7 м<sup>2</sup>. Соавторами в этой работе были выпускники кафедры МДЖ Г.М. Ошеренко и В.Д. Овинников.

Стилистический и композиционный синтез художественного изображения с архитектурой храма состоялся очень гармонично. Сегодня прихожане воспринимают мозаики как созданные изначально при строительстве церкви. Лишь специалисты, знакомые с историей храма, могут знать, что на фасаде располагаются современные панно. Для близости архитектурным особенностям храма было предложено следовать единому образцу. За основу внутренних композиционных принципов каждой мозаики и моделировки форм взята древнерусская икона. Цветовая схема гармонично встроена в общий строй фасада: нежные золотисто-охристые фоны, светло-золотые нимбы поддерживают общий ритм архитектурных элементов, белый цвет мелким модулем проходит по всем композициям. Преобладающие светлые тона в одеждах и ликах святых задают внутренние ритмы в отдельных изображениях, также поддерживая общую ритмику. Теплый зеленый и холодный синий цвета вторят окружающему ландшафту, визуально сближая белый фасад и с летним, и с зимним пейзажем. Традиционный византийский принцип мозаичного набора, выбранный авторами, характерен для древнерусской храмовой архитектуры. Крупный модуль смальты не несет дробности в изображении, которое должно одинаково лаконично восприниматься зрителем и с близкого, и с удаленного расстояния, что необходимо в экстерьерном изображении. Следует отметить, что И.Р. Четышов учел все нюансы, ценные в художественной работе с архитектурой духовного предназначения.

В 2006–2007 гг. Ильдар Четышов работал над изображениями святых для второго яруса Домовой церкви Св. страстотерпца царя Николая II в частном особняке в п. Вырица. Церковь была спроектирована по проекту архи-

тектора И.Н. Гремицкого, он же – автор интерьера. Нескольким художникам предстояло разработать и исполнить образы святых. Первый ярус выполняли выпускники СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, работа над вторым ярусом была поделена между двумя художниками, одним из которых стал И.Р. Четышов.

По технологии, характерной для церковной монументальной росписи XIX в., изображения создавались маслом на холстах в мастерских и затем монтировались на стены. И.Р. Четышов написал иконы «Св. Александр Невский», «Св. Николай Чудотворец», «Св. Серафим Вырицкий», «Св. Иоанн Кронштадтский» – общей площадью – 10 м<sup>2</sup>.

Характер архитектурного комплекса выдержан в стиле барокко. Изображения были выполнены в манере академической церковной живописи XIX в. Изображения святых на темно-охристом фоне с передачей воздушной перспективы и объемно-пространственной трактовкой обрамлены золотыми фигурными рамами. Перед художниками стояла сложнейшая задача – создать реалистичные фигуративные изображения на втором ярусе узкого помещения. Сильное перспективное сокращение в высоком помещении диктовало художникам необходимость деформации пропорций фигур. Безусловно, художник мастерски справился с задачей – все композиции воспринимаются цельно. Несмотря на объемно-пространственное изображение и передачу глубины, бережно сохраняется ощущение плоскости стены.

В 2012 г. И.Р. Четышов с Г.М. Ошеренко создали мозаику «Вознесение Господне» для фасада Вознесенского Храма в Московской обл. Вознесенская каменная церковь в с. Борщево была построена в 1840 г. в стиле ампир [2]. Тогда как интерьер плотно украшен монументальными росписями, белый экстерьер все предшествовавшие годы нуждался в убранстве. Лишь через 170 лет его дополнила художественная работа. Площадь нового мозаичного панно, расположенного в центре единственной апсиды храма, составила 3 м<sup>2</sup>.

В 2013 г. художники создали 3 мозаики для ниш над воротами храма, ведущими на три стороны света. Мозаичные изображения «Спаситель», «Грузинская икона Божией матери» и «Николай чудотворец» посвящены трем пределам храма. Гладкая глянцевая поверхность смальты и аккуратный набор создали ровную единую плоскость, которая воспринимается как красивый сияющий драгоценный камень, встроенный в матовую белую оправу – в чистые оштукатуренные стены храма и его ворота.

В 1884 г. Вознесенский храм был украшен росписями по технологии масляной живописи. В советские годы «Вознесенскую церковь тоже пытались закрыть под предлогом плохого состояния храма и невозможности его реставрации. Однако церковь в Борщёве никогда не закрывалась» [2]. Поскольку храм действовал, росписи не были полностью утрачены, однако масляная живопись – наименее долговечная из технологий монументального искусства. Изображения необходимо обновлять чаще, чем прочие.

В 2015–2016 гг. И.Р. Четышов работал над воссозданием (с частичной реставрацией) росписей с образами 4 Архангелов: Михаила, Гавриила, Уриила и

Рафаила, традиционных для зоны входа в церковь. Росписи в нишах на паперти Вознесенского храма сохранились плохо: местами штукатурный слой был разрушен, масляные краски пожухли и потемнели. Рисунок преимущественно сохранился – стилистика прослеживалась, читались художественные приемы.

Первым этапом реставрационных работ над росписями на паперти стало восстановление росписи плафона и окраски стен между окнами и нишами. И.Р. Четышов расчищал верхние слои краски, чтобы подобрать колеры, максимально близкие к изначальным цветам. Вернув большей части стены исходную цветовую гамму, художник добился общего впечатления, схожего с первоначальным состоянием архитектурной среды. После чего И.Р. Четышову предстояло по сохранившемуся рисунку, поверх старой краски нанести новый слой, подстраиваясь под стиль росписей. Для художника важное значение при этом имел опыт, полученный при работе над росписями в Домовой церкви в Вырице, когда он изучил множество образцов, тренировался на пробниках. Росписи православных храмов, выполненные академическими художниками XIX в., сохраняли необъяснимое словами качество «слушающих образов», свойственное древнерусской иконе. И.Р. Четышов достиг этого состояния и в Вырице, и в Борщёве. Ему удалось воссоздать не только изображения, но и эту необъяснимую душу православных образов.

В итоге обзора проектов, выполненных педагогами кафедры МДЖ для храмов, сформулируем несколько основополагающих тезисов:

- работа для православных храмов является одним из приоритетных направлений профессиональной деятельности выпускников отделения;
- художники как работают над новыми проектами, так и восстанавливают старинные росписи;
- в сфере деятельности художников-монументалистов находятся сохранившиеся памятники архитектуры наряду с современными храмами.

## Литература

1. *Монастыри и храмы северо-запада*. – СПб., 2016. – URL: <http://palmernw.ru/taicy/taicy.html> (дата обращения: 29.12.2019).
2. *Официальный сайт Вознесенского храма д. Борщёво*. – URL: <http://borshhevo.cerkov.ru/> (дата обращения: 30.12.2019).
3. *Пономаренко (Савина), С. П.* Выпускники кафедры монументально-декоративной живописи / С. П. Пономаренко (Савина), В. Г. Леканов, В. С. Сперанская; кафедра монументально-декоративной живописи. – СПб.: Искусство России, 2011. – С. 83-274.

### **О некоторых проблемах создания образов святых в современной мозаике на примере работ Ивана Бурлакова**

*В связи с распространением мозаики в культовом искусстве постсоветского периода, перед художниками-монументалистами встают новые задачи, направленные на создание образов святых. В статье обозначается ряд актуальных проблем, возникающих при работе над мозаичной иконой, и рассматриваются пути их решения, на примере монументальных произведений уральского художника Ивана Бурлакова.*

Ключевые слова: монументальное искусство, Иван Бурлаков, современная мозаичная икона, храм в честь иконы Божией Матери «Казанская» пос. Краснообск.

**Marina S. Kosenkova**

Yekaterinburg, Russia

Ural state university of architecture and art

### **About some problems of creating images of saints in modern mosaic on the example of the works of Ivan Burlakov**

*In connection with the spread of mosaics in the cult art of the post-Soviet period, new tasks appeared before the monumental artists, aimed at creating images of saints. The article identifies a number of urgent problems that arise when working with a mosaic icon, and discusses ways to solve them using the monumental works of the Ural artist Ivan Burlakov as an example.*

Keywords: monumental art, Ivan Burlakov, modern mosaic icon, church in honor of the icon of the Virgin of «Kazan» in Krasnoobsk.

Мозаика не была традиционной техникой монументального искусства Древней Руси. Внутреннее мозаичное убранство церкви Архангела Михаила и Софийского собора в Киеве – это, пожалуй, все, что относится к памятникам древнерусского мозаичного искусства, которые сохранились до наших дней. Поэтому современному художнику-мозаичисту в процесс работы над иконами приходится черпать свои знания и вдохновение из византийского источника. В силу своей долговечности и прочности материала, мозаика приобрела популярность в советский период. Памятники мозаичного искусства XX в. можно увидеть повсюду: от станций метро, остановочных комплексов,

фасадов жилых зданий до интерьеров и экстерьеров общественных и административных сооружений. Благодаря огромному наследию и, главное, воспитанию мастеров-монументалистов, мозаика и вошла в современное культурное искусство России. Но теперь перед художниками поставлена совсем иная задача – создание образа святого. Владение техникой, приемами монументальной композиции оказалось недостаточно для того, чтобы успешно справиться с поставленной задачей. Мировоззрение, уклад жизни, духовные устремления современного иконописца не так тесно сплетены с Церковью, как у древнерусского мастера, создавшего величайшие памятники православного искусства. Современный художник мог бы найти выход в копировании образцов, в передаче внешнего сходства изображаемого святого с древним аналогом, что позволило бы ему строго придерживаться канонов, но это не помогло бы решить ему главную задачу – сотворение образа. В мозаичном искусстве, которое обоснованно опирается на лучшие образцы Византии при создании культовых произведений, возникает еще больше проблем, чем в иконописи. Во-первых, нет аналогов в технике мозаики русских святых, наиболее часто встречающихся в убранстве фасадов храмов, часовен, памятников православию, в связи с их почитанием на территории России как местных святых. А существующие иконописные или в технике фрески изображения, служащие аналогами для мозаичных панно, художнику необходимо переработать, в какой-то мере стилизовать, учитывая их монументальный характер и особенности материала исполнения. И тут возникает вторая проблема, о которой речь пойдет в данной статье – технические возможности мозаики для создания образа. Во-вторых, многие святые прошлого века вообще не имеют строго разработанную иконографию, но при этом, сохранились фотографии, живописные портреты и подробное жизнеописание. В данном случае перед художником открываются более широкие возможности для творчества, ограниченные лишь канонами, техникой, талантом и умениями автора.

Рассматривая монументальные работы екатеринбургского художника Ивана Бурлакова, сопоставляя их с древними произведениями, на которые опирается мастер, проследим пути решения вышеперечисленных проблем, обозначим художественные средства, используемые в создании мозаичных икон. Из многообразия работ, выполненных уральским мастером, более наглядно раскрывают суть нашего вопроса ростовая мозаичная икона святого Иоанна Златоуста, созданная для мужского Свято-Знаменского монастыря поселка Абалак Тюменской области, оплечная икона святого Дмитрия Донского, расположенная на фронте северного портала, и поясная икона патриарха Московского и всея Руси Тихона, находящаяся на восточном фасаде храма в честь иконы Казанской Божией матери поселка Краснообск Новосибирской области (ил. 1).

Изображение святителя Иоанна Златоуста есть, пожалуй, в каждом православном храме. Великий вселенский учитель, архиепископ Константинопольский еще при жизни пользовался горячей любовью и глубоким

уважением народа [1, с. 252]. За редкий дар Боговдохновенного слова получил от паствы наименование «Златоуст» [7]. Святителем было написано множество богословских творений, толкований книги Священного Писания. Для устройства благолепного Богослужения Иоанном Златоустом был составлен чин Литургии. Изображение святого можно встретить в высоком русском иконостасе как в Деисусе, так и на Царских вратах, часто включено в систему росписей храмов. Мозаичное изображение Иоанна Златоуста встречается в убранстве храмов на всей территории Византийской империи, также есть и в Софийском соборе в Киеве, поэтому у современного мастера существует огромный выбор материала для создания нужного ему образа. Опираясь на лучшие образцы мозаичного искусства XII в. собора в Чефалу и Палатинской капеллы, являющейся по мнению Н.П. Кондакова жемчужиной византийского и арабского стиля [2, с. 44], в 2018 г. Иван Бурлаков создает свой образ святого Иоанна Златоуста (ил. 2).



Ил. 1. Патриарх Московский и всея Руси Тихон (фрагмент). Восточный фасад храма в честь иконы Казанской Божией матери пос. Краснообск Новосибирской обл.



Ил. 2. Святой Иоанн Златоуст. Мужской Свято-Знаменский монастырь пос. Абалак Тюменской обл.

Античные пропорции фигуры святителя, анатомически верный рисунок, утонченная моделировка и слегка уплощенный рельеф формы, мелкое дробление ритмически выстроенных складок – черты, перенятые художником с мозаик Чефалу и Палермо. Но они не формально заимствованы у древних мастеров, а напрямую участвуют в смысловой наполненности образа. По мнению Г.С. Колпаковой, система мозаик Чефалу отличается абсолютной интеллектуальной проницаемостью мира. Духовное здесь означает интеллектуальное и строится по законам ясной логики [3, с. 411]. Прочувствованное

понимание этого принципа позволило Ивану Бурлакову решить задачу создания образа и уйти от прямого цитирования древних произведений. Икона Иоанна Златоуста, исполненная уральским мастером, является правой частью триптиха, в который входят иконы святого Нестора Летописца (левая часть) и святых Кирилла и Мефодия учителей словенских (центральная часть). Изображения объединяют не только масштаб фигур, но и ритмическая организация линий силуэтов и складок, еле заметных поворотов святых, их жестов. В мозаичных иконах правой и левой частях триптиха присутствует ландшафт с архитектурными элементами, рассказывающими зрителю о местности, где служили святые. Изображение в малом масштабе макетов Константинополя и храма Святой Софии в нижней части композиции иконы святого Иоанна Златоуста подчеркивает величественность и монументальность образа, и вместе с распределением светлых пробелов, с одной стороны, точно выявляющими объем, а с другой стороны, благодаря своему ритму, придающими декоративность изображению, создают ощущение невесомости материи. Изящность рисунка, сложный колорит фиолетово-розовых одежд, украшенных изысканным орнаментом, расположенным на омофоре и палице, и имитирующим золотое шитье, подчеркивают столичное архипасторство святого. Стройность фигуры говорит не только о сане, но и об аскетическом образе жизни святителя. Огромное внимание художник уделяет жестам и взгляду святого, в котором сконцентрировалась вся мудрость богословских трудов Иоанна Златоуста. Утонченные черты лица святителя отличаются красотой и благородством и, несмотря на небольшой размер, всего 9 см в ширину, тщательно детализированы. Мягко выявлен рельеф высокого лба, обрамленный темными волосами. Тонкий, слегка удлиненный нос, небольшая бородка, узкие губы, подчеркнутые черными усиками, и огромные глаза, во взгляде которых сосредоточена мудрость и любовь, мастерски выполнены художником. Сложность колористического решения иконы достигается не только большой палитрой оттенков смальты, но и умелым получением нужного цвета оптическим смешением.

Второй образ, который интересен в контексте рассматриваемой проблемы – это оплечная икона святого благоверного князя Дмитрия Донского, выполненная для храма в честь иконы Казанской Божией матери поселка Краснообск в 2015 г. «С ранних лет князю пришлось взять на себя ответственность за всю Русь и постичь науку власти, сочетающую в себе силу и милосердие... В 70-е гг. XIV в. Дмитрий включился в борьбу с Ордой. Он завоевал столицу Волжской Булгарии, отбил нашествие на рязанские земли и стал собирать силы для решающей схватки. И вот, имея Бога своим помощником, он оказался в силах выступить против Орды, сплотив для этого почти все русские княжества», – говорится в житие святого [1, с. 151–152]. Именно деятельность князя-воина стала основой иконописного образа, созданного Иваном Бурлаковым (ил. 3). Дмитрий Донской изображен в шлеме и доспехах, а не традиционно в княжеских одеждах. Тимпан фронтона име-

ет вытянутую по горизонтали треугольную форму. Для максимально крупного изображения лика Дмитрия Донского автор мозаики решает создать именно оплечный образ, в котором жест возьмет на себя главную смысловую нагрузку. Расположенные на равноудаленном расстоянии от головы святого кисти рук держат меч, вставленный в приоткрытые ножны. Символ меча встречается как в богословской литературе, так и в искусстве. «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет», – фраза, вложенная в уста Александра Невского в одноименной киноповести. В данной иконе меч имеет тот же смысл. Дмитрий Донской, стоящий на страже Отечества и Веры православной, – образ русского народа, всегда готового выйти на защиту своей Родины. И эта готовность показана чуть вынутым из ножен мечом.



Ил. 3. Святой Дмитрий Донской (фрагмент). Северный портал храма в честь иконы Казанской Божией матери пос. Краснообск Новосибирской обл.

Русский тип лица православного князя-воина с открытым и мужественным взглядом выполнен настолько убедительно, что не вызывает сомнения в портретной схожести. Основное условие, без которого не возможны ни верность типов, ни ясность традиционного сюжета, ни благочестивое выражение, считает Ф. Буслаев, – это природа. Под природою в искусстве разумеется верность действительности в очертании фигур, в их постановке и движении, и в особенности в выражении душевных движений, наконец в колорите [4, с. 149]. Моделировка черт лица, кистей рук выполнена более рельефно, чем в предыдущей иконе. Тщательно вылеплены объемы мягкими тональными переходами. Несмотря на большую материальность изображения, оно не теряет свое внутреннее духовное содержание, присущее именно образу, в котором собраны все основные добродетельные черты святого. Такое отношение к изображению в византийском



искусстве можно наблюдать в мозаиках Деисуса южной галереи Святой Софии Константинопольской XIII в., отличающихся виртуозной техникой и ориентацией на античное искусство. Естественность позы, материальная трактовка плоти и внешняя красота образа неразрывно связаны с внутренним духовным началом. Спокойствие передано через симметричность композиции, которая не абсолютна и нарушена еле заметным поворотом головы, движением рук. Внутренняя красота и мужественность образа показаны через внешнюю гармонию, которую автор рационально создает особой пластикой линий, анатомической правильностью форм, целостностью трактовки. Орнаментальное решение фона образует живое воздушное пространство, а включение голубых тонов в фон объединяет окружение с одеждами святого холодным колоритом и выделяет доминанту композиции – лик, выполненный в теплых, естественных тонах. Лишь руки и малиновые ножны являются дополнительными теплыми пятнами, удерживающие композиционную плоскость.

Третья мозаичная работа, которую необходимо привести в пример, рассматривая проблему сотворения образа святого, – это поясная икона патриарха Московского и всея Руси Тихона, которая в 2006 г. дополнила убранство восточного фасада храма в честь иконы Казанской Божией матери. «В самые трагические дни отечественной и мировой истории, когда ломались все государственные и нравственные устои, Церковь возглавил патриарх Тихон... Он был воистину народным молитвенником, печальником всея России», – рассказывается о святом в православной энциклопедии [5, с. 221–223]. Создавая икону патриарха Тихона, Иван Бурлаков опирался на существующие в больших количествах источники жизнеописания и сохранившиеся фотографии святого, т.к. не нашлось аналогов, отвечающих требованию заказчика мозаик, которое заключалось в точной передаче не только внутреннего содержания образа, но и портретного сходства. Мозаика размером 200 × 150 см расположена в верхнем регистре восточного фасада храма, расчлененного на 4 яруса, поэтому художником выбран максимально крупный масштаб поясного изображения, возможный для восприятия зрителем с большого расстояния. Помимо этого, икона является парной к изображению патриарха Московского и всея Руси Гермогена, что обуславливает незначительный поворот фигуры. Выполняя требование портретного сходства, Иван Бурлаков максимально приближено воспроизводит внешние черты патриарха: крупный нос, ярко выраженные носогубные складки, волнистая седая борода и большие печальные глаза. Патриарх Тихон канонизирован Русской Церковью в лике святителей в 1989 г., поэтому четко выработанной иконографии не существует, и перед художником встает задача создания типа русского патриарха. По мнению Ф. Буслаева: «Тип, понимаемый в смысле художественном, есть ничто иное, как идеальное воссоздание общего, неизменного характера какой-нибудь личности, запечатленной известной идеею» [4, с. 157]. Тщательный отбор

портретных внешних деталей, которые наиболее четко характеризовали бы внутреннее духовное содержание образа, проделанный автором, сочетается со стремлением к пластическому выявлению объема. Фигура патриарха выполнена так же рельефно, как и образ Дмитрия Донского, и трактовка форм остается по-прежнему мягкой и утонченной. Сохраняется естественность в движении фигуры, правильность анатомического строения и античные пропорции. Изысканный ритм складок архиерейской мантии, плавно огибающих формы, характерен для пластического языка уральского мастера. Белый клобук патриарха, имеющий холодный оттенок, обрамляет лик святого, подчеркивая его телесность. За живым изображением лица стоит задумчивый взгляд огромных глубоко посаженных глаз, который завораживает зрителя. «В его глазах печаль всего мира», – говорили о патриархе Тихоне современники. Причудливая пластика локонов бороды придает образу жизненную достоверность и ритмически усложняет изображение, контрастируя со строгой и рациональной трактовкой облачения святителя. Особое внимание уделяется благословляющему жесту патриарха Тихона, который намеренно расположен на фоне золотой скрижали и выделяется ее свечением. Внутренняя красота образа, в понимании художника, неразрывно связана с внешней, телесной и выражается в соразмерности частей и целого, естественности движений, достигающихся через подражание природе. Колористическое решение мозаичного произведения в основном обусловлено использованием золотого фона и цветом одежд патриарха. Уровень мастерства современного мозаичиста позволяет через художественный замысел передать свой личный взгляд на создаваемый образ. Опора на традиции мозаичного искусства Византии для Ивана Бурлакова – это анализ художественных средств, которыми пользовались древние мастера, отбор всего самого лучшего для выражения своей идеи. Творческое начало, без которого невозможно создание образа, тесно связано с мировоззрением художника.

Говоря о мозаичных иконах Ивана Бурлакова, нельзя не отметить рациональное отношение автора к красоте. Через гармонию и естественность во внешнем изображении художник передает прекрасный внутренний мир. Это не красивость форм и черт, их надуманная стилизация, а именно правда передачи лучшего, что есть в природе, некий собирательный образ. На первый план для художника выходит не ремесленная сторона дела, когда мозаичиста волнует лишь выполнение в материале, пусть даже сложных моментов изображения, а именно создание образа, когда все остальные художественные средства и технические приемы работают на эту главную задачу. Конечно, без опыта, приобретенного многолетним трудом, обозначенные в статье проблемы художнику решить бы не удалось, но все же основой творчества Ивана Бурлакова остается миропонимание автора: красота как разумная основа мира [6, с. 101], как идеал, чувственно воплощенный в камне.

## Литература

1. *Энциклопедия православной святости*. Том 1 /сост. А. И. Рогов, А. Г. Парменов. – М.: Лик пресс,1997. – 400 с.: ил.
2. *Кондаков, Н. П.* Иконография Господа Бога нашего Иисуса Христа / Н. П. Кондаков. – М.: Паломник, 2001.
3. *Колпакова, Г. С.* Искусство Византии: ранний и средний периоды / Г. С. Колпакова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 524 с.
4. *Буслаев, Ф. И.* О русской иконе / Ф. И. Буслаев. – М.: Благовест, 1997. – 208 с.
5. *Энциклопедия православной святости*. Том 2 /сост. А. И. Рогов, А. Г. Парменов. – М.: Лик пресс,1997. – 368 с.: ил.
6. *Колпакова, Г. С.* Искусство Византии: поздний период: 1204-1453 гг. / Г. С. Колпакова. – СПб: Азбука–классика, 2004. – 321 с.
7. *26 ноября – память святителя Иоанна Златоуста.* – URL: <http://www.ekaterinburg-eparhia.ru/news/2018/11/26/19682/> (дата обращения: 25.12.19).

УДК 73.027.1 Vaskin  
Д. В. Сангаджиева  
Элиста, Россия

**Художественное осмысление опыта депортации  
в монументальных произведениях скульптора Владимира Васькина**

*В статье анализируются монументальные скульптуры заслуженного художника России Владимира Васькина, посвященные памяти жертв депортации калмыцкого народа в годы сталинских репрессий. Опираясь на жизненный опыт, скульптор транслирует для зрителя эмоциональную реакцию на трагические события в истории Калмыкии, раскрывает тему забвения национальной культуры в период 1943–1957 гг. Особое внимание в тексте уделяется предыстории создания первой в постсоветское время в г. Элисте статуи «Будда Шакьямуни» (1995). В работе наиболее подробно исследуются композиционное решение и история возведения монументальной скульптуры «От правды я не отрекался» (1998), установленной в Элисте, на территории дома, где жил Народный поэт Калмыкии Давид Кугультинов.*

Ключевые слова: буддийское искусство; монументальная скульптура; искусство Калмыкии; Владимир Савельевич Васькин; депортация калмыков.

**Delgr V. Sangadzhieva**  
Elista, Russia

**Artistic insight into deportation experience  
In monumental works of the sculpture Vladimir Vaskin**

*The article analyzes the monumental sculptures of the honored artist of Russia Vladimir Vaskin, which are dedicated to the memory of the victims of the Kalmyks' deportation during Stalin's repressions. The sculptor broadcasts for the viewer an emotional reaction to the tragic events in the history of Kalmykia relying on life experience, reveals the theme of oblivion of national culture in the period 1943–1957. The main attention in the text is paid to the background of the creation of the statue «Buddha Shakyamuni» (1995), the first in the Republic, in the city of Elista, in the post-Soviet period. The work examines in detail the composition solution and the history of the construction of the monumental sculpture «I did not renounce the truth» (1998), installed in Elista, on the territory of the house which was home to the National poet of Kalmykia David Kugultinov.*

Keywords: Buddhist art; monumental sculpture; art of Kalmykia; Vladimir S. Vaskin; deportation of the kalmyks.

**К истории вопроса о депортации калмыков.** Художественному мышлению свойственна избирательность восприятия, и каждый автор воспринимает и отражает именно те факты и события, которые играют важное

для него значение. Для скульптора из Калмыкии, заслуженного художника России Васькина Владимира Савельевича мощным творческим импульсом послужило личное участие в драматических событиях жизни его народа. Без знания первопричин создания его произведений восприятие зрителем творчества художника будет поверхностным и неосознанным.

Депортация малых народов по своему деструктивному действию, большим человеческим потерям была воспринята скульптором еще в детстве, в том числе и как синоним военного времени. Историю событий XX века художник воспринимает сквозь призму собственных переживаний военного и послевоенного детства, воспоминаний о несправедливой ссылке в Сибирь, о голоде, послевоенной разрухе, о личных трагедиях и потерях, которые трансформировались в динамичные и запоминающиеся зрительные образы.

На основании Указа Президиума Верховного Совета СССР от 27.12.1943 г. все калмыки были объявлены «врагами народа» и подвержены насильственной депортации с родных мест. В разгар Великой Отечественной войны десятки тысяч калмыков были переселены в отдаленные края страны. Операция «Улусы» и депортация калмыков считались правительством мерой наказания за имевшие место случаи противодействия органам Советской власти [8, с. 12–13].

В начале 1944 г. по приказу Народного комиссариата обороны со всех фронтов и военных округов были отозваны калмыки. Фронтовиков отправляли в тыл под предлогом создания калмыцкой национальной части на Урале. В действительности, калмыков-военнослужащих снимали с линии фронта и отправляли на строительство Широковской гидроэлектростанции в Пермской области. «Широклаг» – это по существу концлагерь, где люди погибали от непосильного труда, холода и голода.

**Детство как фундамент мировоззрения.** Васькин Владимир Савельевич родился 12 февраля 1941 г. в г. Элисте Калмыцкой АССР. Будучи ребенком, вместе с матерью и старшими братом и сестрой оказался после депортации калмыцкого народа в Новосибирской области. Клеймо «враг народа» на долгие 13 лет стояло на всех калмыках, от младенцев до глубоких стариков.

Отец будущего художника – Васькин Савелий Санчирович (1908–1952) – участник Сталинградской битвы, также был ссыльным депортированным, как и тысячи калмыков был снят с фронта, отправлен в лагерь, где стал строителем Широковской ГЭС. Бывший фронтовик в 1946 г. разыскал свою семью в ссылке в Новосибирской области, в Черепановском районе, в небольшой ферме № 5 совхоза «Посевной» [3, с. 26].

Все калмыки были лишены свободы передвижения, они не могли ни по каким причинам покинуть место своего пребывания, обязаны были ежемесячно отмечаться лично в кабинете спецкомендатуры. Адаптация калмыков на новом месте проходила под наблюдением сотрудников НКВД, за любое нарушение режима и порядка пребывания в ссылке следовало жестокое наказание, как правило, заключение под стражу.

Скульптор вспоминает, что его отец однажды в отчаянии бросил на пол свои медали перед очередным обязательным посещением спецкомендатуры. Бывший фронтовик чувствовал унижение и беспомощность перед вынужденным общением с представителями государственной власти. Конечно, позже он поднял свои награды с пола, аккуратно вытер тряпочкой и положил обратно на полку [3, с. 159]. В жизни ссыльных калмыков было много различных моментов, когда даже ребенок понимал степень несправедливого отношения к ним.

Другой важный эпизод из детства художника, который оставил заметный травматичный след в его душе, – это первое знакомство со школой № 8 в г. Новосибирске, куда мальчика с большим трудом устроили родные.

В первый же день, на первом же уроке, в новом классе, директор школы, представив Владимира Васькина как нового ученика, сказал, что он из семьи *«предателя родины», «врага народа»*.

Это был 1954 год, у всех еще свежи воспоминания о войне, не было ни одной семьи, где не погиб бы кто-либо из родных. Реакция одноклассников была предсказуема, класс взорвался негодованием. Проблемы с настроенными против него учениками не прекращались. Вскоре они поменяли тактику, начав конфликтовать даже на уроках. Дети неосознанно выражали официальное отношение власти к ссыльным калмыкам [3, с. 53–54]. Чувство несправедливости, чувство обиды, беспомощность в отстаивании своей правды оставили глубокие раны в сердце юного Владимира Васькина.

Много лет спустя для художника стало понятно, что только простые сибиряки спасли калмыков от вымирания и исчезновения в суровой тайге. Опыт детских переживаний, личная душевная травма позднее трансформировались в тему сопротивления насилию, которая станет важной в творчестве скульптора В.С. Васькина, поэтому можно назвать его искусство своего рода терапевтическим действием в процессе избавления от травматического департационного *«сибирского синдрома»*.

**Формирование эстетических принципов художника.** После судьбоносного XX съезда партии в 1956 г., где был разоблачен культ Сталина, калмыцкий народ стал массово возвращаться на родину, семья Васькиных также устремилась в Калмыкию. В Элисте юноша окончил среднюю школу и сразу отправился на учебу в г. Ростов-на-Дону.

Индивидуальная самобытность скульптора В.С. Васькина, а также неповторимый художественный стиль сложился в результате объединения его жизненного опыта, знаний о традиционной народной культуре калмыков и реалистического образования, полученного в Ростовском художественном училище им. М. Грекова (1959–1962) и в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной (1962–1967).

На протяжении всех лет учебы в мастерской скульптора В.Л. Рыбалко в Ленинграде Владимир Васькин часто посещал музеи *«Эрмитаж»*, *«Этнографический музей»*, *«Кунсткамеру»*, где для него существовала единственная возможность изучать близкую для него многогранную пластику

буддийской скульптуры из коллекций крупных музеев. Это были 60-е гг. XX в., когда государственная идеология несколько ослабила контроль над вероисповеданием граждан. Но в тот момент мечта создать что-то подобное на родине казалась слишком смелой и призрачной.

В годы депортации демонстрировать свою национальную принадлежность было невозможно. Запрещалось открыто исповедовать традиционную религию – буддизм, говорить на родном калмыцком языке в общественных местах было небезопасно, т.к. могли обвинить в национализме и неподчинении советской власти.

Для Владимира Васькина буддийское искусство была всегда важно, т.к. он вырос в религиозной семье, его родной дядя Киирб Бадаков (1891–1946) был буддийским монахом и художником, в советское время об этом говорили только тайно [7, с. 29–31]. Тема духовного противостояния государственному насилию уже была в планах для реализации, но воплотить ее стало возможно только гораздо позднее.

Значительные произведения на тему депортации калмыцкого народа особенно мощно были заявлены калмыцкими художниками во времена «перестройки», в конце 80-х – начале 90-х гг. XX в. [1, с. 16]. Владимир Савельевич не спешил приступать к этой теме: настолько эта история была для него драматична, как у всех участников этой трагедии, память о депортации всегда травматическая [5, с. 13]. К созданию скульптуры об этом художник обратился позднее, а весь свой творческий потенциал сконцентрировал на самостоятельном изучении буддийской пластики.

***Монументальная скульптура как память о трагедии народа.*** В 1995 г. В.С. Васькину представился уникальный случай воплотить давнюю мечту многих калмыков в реальность, он создает мраморную статую «Будда Шакьямуни», высотой 1,5 м, в архитектурном комплексе с восточной ротондой в центре Элисты, недалеко от здания правительства, которая стала первой на тот момент статуей Будды в Европе.

Монументальная «*Статуя Будды Шакьямуни*» (1995) явилась данью памяти всех его земляков, родных, близких, кто незримо присутствовал в становлении его личности, в его творческой биографии. Многие представители старшего поколения, кто умер с буддийской молитвой на устах в бескрайних сибирских просторах, не могли и представить себе, что когда-то калмыцкий народ сможет осуществить их тайную мечту о свободе вероисповедания. Опыт многих поколений народных мастеров вылился в этот запоминающийся архитектурный ансамбль.

Над статуей Будды скульптор работал в сотрудничестве с представителями буддийского духовенства и общины верующих, т.к. работа была очень ответственная, должна была соответствовать всем иконографическим канонам.

На момент создания статуи в республике начался процесс строительства буддийских храмов, в Элисте на тот момент действовал только небольшой молельный дом. Первая статуя «Будда Шакьямуни» стала знаком

возвращения калмыков к своей традиционной религии, от которой власть в годы депортации заставляла отказаться.

В настоящий момент облик статуи отличается от первоначального: по решению буддийской общины и монахов центрального хурула (монастыря) Гедден Шедуб Чой Корлинг статую покрыли золотой краской, и лик Будды Шакьямуни расписали согласно иконописному канону.

В 1998 г. во время проведения в Элисте Международного симпозиума по скульптуре в камне В.С. Васькин приступает к практическому воплощению композиции о депортации народа, к болезненной теме, давно волновавшей его современников. Поводом проведения форума стало многообразное творчество и жизненный путь Народного поэта Калмыкии, Героя Социалистического труда СССР – Давида Никитича Кугультинова. Именно он, используя свои возможности говорить публично о проблеме депортации народов в годы сталинизма, одним из первых деятелей культуры с высоких трибун поднимал вопрос реабилитации репрессированных народов СССР.

Вдохновением для Владимира Савельевича стали строки из глубоко личного произведения – поэмы «От правды я не отрекался» [6, с. 389]. В процессе создания своей работы автор неоднократно встречался с поэтом и имел продолжительные беседы по различным вопросам творческого процесса [3, с. 239]. Скульптор всегда с восхищением отзывается о моментах общения с великим поэтом и мудрецом.

Перед зрителем предстает монументальная композиция, где главный смысловой акцент фокусируется на изображении нескольких кистей рук, находящихся в тисках тюремной решетки. Скульптура выполнена из мраморного блока высотой около 2,5 м, соответственно, сам материал диктует форму подачи темы. Необработанный монолит камня, без специальной полировки, сообщает зрителю о драматизме событий и горечи людских переживаний. В этом монументе автор говорит не только о судьбе политического заключенного поэта Д. Кугультинова, а наоборот, он его историю жизни превращает в символическую метафору на тему несвободы, на тему мужества и жизнестойкости узников совести.

Давид Никитич, будучи политзаключенным, отбывал срок в Норильске за то, что поведал в письме Сталину о несправедливости по отношению к калмыцкому народу. Созданная В.С. Васькиным величественная композиция – его образное восприятие духа калмыцкого народа, который пытается выжить в рамках тоталитарной системы.

*...В то время  
Гнев несправедливый, дикий  
Нас подавил...  
И свет для нас потух.  
И даже слово самоё – «калмыки»  
Произносить боялись люди вслух...*

*(Д.Н. Кугультинов)*



Необходимо заметить, что монументальной скульптуре не свойственна литературная повествовательность, как в живописи или графике, скорее наоборот, это жанр опирается на более фундаментальные понятия: эмоции, идея, смыслы, внутренняя сила образа. Мировоззрение и опыт художника определяют его творческий метод, поэтому в работе В.С. Васькина нет подробных деталей, присущих мелкой пластике и работам камерного характера. Напротив, скульптора интересуют большие объемы формы, грубые поверхности как важная часть формообразования и стилистики произведения, что обусловлено самим значением и идеей памятника.

Скульптурное произведение «От правды я не отрекался» (1998) заставляет задуматься об истории народа как о череде моментов бесконечной борьбы и преодолении препятствий, о человеческих жертвах, о памяти всех погибших земляков за колючей проволокой «Широклага». Это мощный протест народа против давления со стороны тоталитарного режима, против насилия по отношению к каждой личности, в том числе и по отношению к отцу скульптора.

Анализируя доступные архивы, отметим, что все репрессированные и заключенные под стражу калмыки, возвращаясь в своих воспоминаниях в сталинское время, делали акцент на своем несвободном статусе людей, удел которых – быть жертвой чужих решений. Этим подчеркивается зависимость, бесправная роль человека и его этнической группы в период депортации. Именно тема вечного стремления калмыков к свободе для скульптора Владимира Васькина была созвучна с его мышлением и стала основной в концептуальном решении этого монументального произведения.

Маленькая неприметная птичка, изображенная мягкими и плавными линейными формами в виде рельефа в контрасте с тесным пространством между крепкими прутьями решетки – это воплощенный символ надежды и веры в свободу людей, которую диктаторы не в силах сломать. Сам Д.Н. Кугультинов сказал об этом памятнике, что это «...крик, сокрушающий тиранов, посланцев сатаны. Люди доказали, что они не отрекаются от правды своей» [9, с. 2].

Композиция «От правды я не отрекался» одновременно и аллегорическая иллюстрация творческого пути скульптора Васькина – пути борьбы и выживания, это своеобразный символический автопортрет поколения депортированных калмыков.

**Заключение.** Тема депортации во многом остается для калмыков семейной трагедией, однако, по сути, это вопрос общественно-политической сферы. Об истории депортации в жизни малочисленного народа необходимо говорить не только в семейном кругу в День памяти жертв репрессий, а при любой возможности, напоминая о людях, сумевших выстоять против тяжелых жизненных обстоятельств.

В 1996 г. в Элисте был воздвигнут важный исторический монумент, посвященный жертвам репрессий в годы сталинизма, – «Исход и Возвращение» работы выдающегося скульптора современности Эрнста Неизвестного (1925–2016). Этот факт является наглядным доказательством того,

что драматическая судьба калмыцкого народа – мощный повод для высказывания большого мастера.

Скульптор Владимир Васькин продолжил искания многих современных художников в этой теме, начатые еще в годы перестройки. Творческие личности, используя свои способности и образный язык, говорят с обществом о системных проявлениях подавления личности. Художники-мыслители выносят волнующие их вопросы на общественную трибуну, дают повод для продолжения публичной дискуссии. Биографические факты, конкретные ситуации из жизни скульптора В.С. Васькина, рассказанные им самим, убедительно доказывают теорию, что истинное художественное произведение основывается на фундаменте опыта личных переживаний автора.

Искусство транслирует для публики художественный взгляд на конкретные события и собственную гражданскую позицию автора. Для того чтобы лучше понимать творения искусства, зрителя лоджен интересоваться предпосылками и предысторией создания значимых памятников.

Как такое потрясение для народа стало возможным? Как это связано с идеологией? Рассуждая об этих и других первопричинах, общество задается логичным вопросом: «Кому и зачем помнить о трагедии депортации?»

Изучение монументальной композиции «От правды я не отрекался» скульптора В.С. Васькина предоставляет современному зрителю возможность сравнить уровень проблем тогда и сейчас, видеть контраст или аналогии в современном мире, больше ценить свое время и своих современников.

## Литература

1. *Бадмаева, А. А.* Тема депортации в изобразительном искусстве Калмыкии / А. А. Бадмаева. – Элиста: ГМИИ РК, 1994. – 16 с.
2. *Батырева, С. Г.* Скульптура. Графика: каталог персональной выставки / С. Г. Батырева, В. С. Васькин. – Элиста: Джангр, 1991. – 16 с.
3. *Васькин, В. С.* Зов родного края / В. С. Васькин. – Элиста, 2014. – 250 с.
4. *Воронов, Н. В.* Скульптор Васькин В. С.: каталог персональной выставки / Н. В. Воронов. – М.: Советский художник, 1990. – 30 с.
5. *Гучинова, Э.-Б.* Внуки Сибири: память в третьем поколении / Э.-Б. Гучинова, С. И. Шевенова // Память в наследство: депортация калмыков в школьных сочинениях. – СПб: Алетейя, 2005. – 236 с.
6. *Кугультинов, Д. Н.* Стихотворения, поэмы: пер. с калм. В 3 т. Т.1 / Д. Н. Кугультинов. – М.: Художественная литература, 1988. – 558 с.
7. *Сангаджиева, Д. В.* Киирб Бадаков: хроника жизни и творчества / Д. В. Сангаджиева. – Элиста: Джангр, 2017. – 52 с.: ил.
8. *Убушаев, В. Б.* Калмыки: выселение и возвращение / В. Б. Убушаев. – Элиста, 1991.
9. *Умакова, Ц. А.* 65 лет со дня рождения: каталог персональной выставки / Ц. А. Умакова, В. С. Васькин. – Элиста: ГМИИ РК, 2006. – 16 с.

УДК 730:73.04Avakova  
**Н. Б. Сёмина**  
Пятигорск, Россия  
Пятигорский государственный университет

### **Возвращение истории в творчестве скульптора Светланы Аваковой**

*Статья посвящена скульптору-монументалисту Светлане Аваковой, создавшей памятники крупным историческим фигурам, стоявшим у истоков строительства курортного региона Кавказских Минеральных Вод. Кроме того, является автором монументов, посвященных ярким личностям и важнейшим событиям, вошедшим в историю страны и региона в начале XXI в.*

Ключевые слова: монументальная скульптура, гений места, Светлана Ивановна Авакова, пластическая пространственная форма, городская среда.

**Natalia Semina**  
Pyatigorsk, Russia  
Pyatigorsk state university

### **The history return in the work of sculptor Svetlana Avakova**

*The article is devoted to the sculptor-muralist Svetlana Avakova who created monuments to major historical figures which stood at the origins of the construction of the resort region of the Caucasian Mineral Waters. In addition, Svetlana Avakova is the author of monuments to bright personalities and important events that have entered the history of the country and the region of the beginning of the XXI century.*

Keywords: monumental sculpture, genius of place, Svetlana Ivanovna Avakova, plastic spatial form, urban environment.

У каждого места свои атмосфера и ритм, темперамент и энергетика, определяющие содержание искусства, рожденного окружающим миром и заинтересованным взглядом художника.

Любое пространство обладает своим характером, а дух места *Genii Loci* выражает его неповторимость, воплощенную в особую символику, связанную с историей и ярким личностным началом.

«Дух места – это материальные и нематериальные (идеальные) элементы, посредством которых данное место люди наделяют значением, ценностью и эмоцией», – пишет И.А. Полякова в статье «Антропология места» [1].

Для Кавказских Минеральных Вод, например, это памятник М.Ю. Лермонтову (А.М. Опекушин, 1889) и знаменитая скульптура Орла (Л.К. Шодкий, 1903), ставшая логотипом курортов. Узнаваемые и понятные, они отражали устремления своего времени.

Скульптура курортов КМВ – разная как в жанровом, так и в стилистическом исполнении. Монументальная, станковая, декоративная – всегда неразрывно связанная с исторической и личностной проблематикой.

Светлана Авакова – известный скульптор на Кавказских Минеральных Водах, тонко чувствующий судьбу и характер этого пространства, стремящийся художественно воплотить особенные его черты. Сегодня невозможно представить курорты без ее работ.

Монументы, созданные художницей, отразили атмосферу начала XXI в., когда после безвременья и хаоса девяностых вновь возникает запрос на характер – образ героический, созидательный, творческий.

В 2005 г. в небольшом пятигорском сквере был установлен памятник писателю Л.Н. Толстому (ил. 1). Первоначальный замысел скульптора предполагал представить Льва Толстого в той возрастной поре, когда писатель находился на лечении в Пятигорске, и ему было двадцать четыре года. Личность Л. Толстого была всегда интересна современникам, и они создавали его характер в свойственной им стилистике: импрессионизм П.Трубецкого, порывистость А.С. Голубкиной, реализм и беспристрастность З.М. Виленского и т. д.

Для скульптора Светланы Аваковой, в частности, интересна манера П.П. Трубецкого, который лепит мазками, этюдно, создавая эффект эмоциональной динамики и незавершённости движения. Однако Светлана Ивановна пошла по пути классической традиции и не ошиблась.

За образец был взят библейский Моисей Микеланджело, олицетворение мудрости и правды, что соотносится с личностью писателя и философа Льва Толстого. И в процессе работы скульптором было принято решение изваять Толстого в зрелый период его творчества.

Классический подход также проявился и в точно выверенном соотношении лаконичного постамента (основы, пьедестала) и бюста писателя. Пьедестал как важнейший композиционный элемент не только влияет на восприятие скульптуры, но и сам является неразрывным смысловым элементом единого целого со скульптурой. Любой памятник, любая пластическая пространственная форма в городской среде убедительна лишь тогда, когда представлена ясным художественным языком, когда в ней достигнут синтез архитектуры, скульптуры и постамента. Так, образ Толстого, выполненный Аваковой, и гармонично вписан в пространство сквера, и соответствует общей стилистической атмосфере исторического центра города.

Монументальная скульптура давно стала элементом градостроительного синтеза и природного ландшафта. Примером такого синтеза являются и курортные парки. Парковое пространство – любимая стихия Аваковой, ее скульптура существует, а, точнее, живет там, рождая определенный исторический контекст.

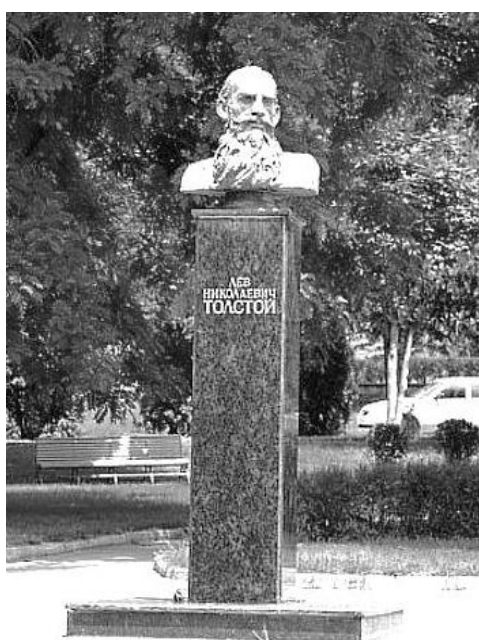
В период 2018–2019 гг. завершается серьезный проект ансамбля Каскадной лестницы в нижней части Железноводского парка. Инициатива этого строительства исходила от молодой команды управленцев администрации Железноводска. Реализация творческих замыслов оказалась возможной за счет

президентского гранта, который Железноводск получил в 2018 г. за победу в конкурсе «Малые города» и средств, вырученных от курортного сбора [2].

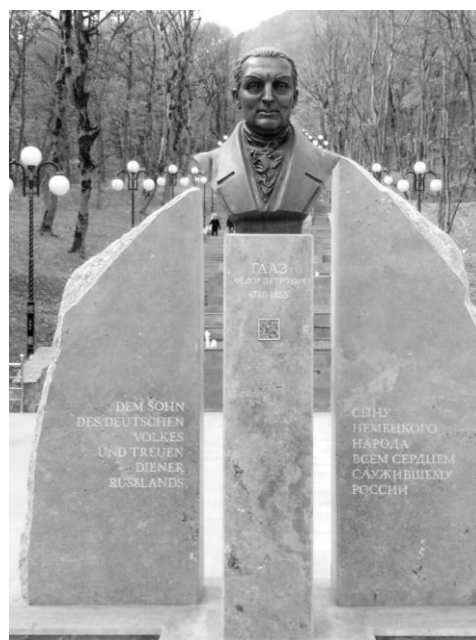
Возведение нижней части лестницы стало завершением архитектурной концепции, разработанной еще в 1930-х гг. Замысел предполагал, что Каскадная лестница должна соединить верхнюю часть курортного парка на горе Железной с расположенным у ее подножия озером. В XX в. проект был реализован лишь наполовину – построили только верхнюю часть, которая заканчивалась тупиком.

Концепция каскадной лестницы – историко-художественная, это своеобразный «текст», который можно читать как снизу вверх, так и наоборот.

У подножия – бювет «Книга», оригинально оформленный цитатами из произведений М. Лермонтова, а рядом – памятник «святому доктору» Ф.П. Гаазу, выполненный С.И. Аваковой (ил. 2).



Ил. 1. Памятник Л.Н. Толстому,  
г. Пятигорск, С.И. Авакова



Ил. 2. Памятник Ф.П. Гаазу,  
С.И. Авакова

Ф.П. Гааз много сделал для России, прежде всего, как врач, филантроп и великий гуманист. В начале XIX в., будучи на Водах, открыл в Железноводске два минеральных источника. Одна из проблем, с которыми столкнулась С.И. Авакова при создании скульптуры, – то, что прижизненных подлинных портретных изображений Ф.П. Гааза, которые можно было бы использовать для будущего монумента, не сохранилось.

Известны московский памятник Гаазу, установленный в 1909 г. в Малом Казённом переулке (скульптор Н. Андреев) и мемориальный барельеф на школе в Кёльне, где он учился. Скульптор обратилась к различным дополнительным источникам, в числе которых мемуары, воспоминания, рисунки. Памятник Ф.П. Гаазу в виде бронзового бюста, установленного на двухметровый постамент, был открыт в сентябре 2019 г.

Ансамбль скульптурной композиции дополняют 2 стилизованные каменные глыбы – символы гор, на которых на двух языках написано: «Сыну немецкого народа, всем сердцем служившего России». Фигура Ф.П. Гааза, «размыкая пейзаж», несет и внутреннюю философскую нагрузку: Гааз между Германией и Россией, в общечеловеческом пространстве.

Образ этого выдающегося человека получился душевно цельным, лишенным пафоса монументальности, и удивительно точно вписался в исторический и ландшафтный контекст.

Гаазовский монумент связывается с галереей портретных барельефов исторических персонажей (император Александр I, А.П. Ермолов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой), созданных С.И. Аваковой.

Это фигуры, олицетворяющие, значимые события истории страны и Вод в их неразрывности, – важная смысловая составляющая ансамбля каскадной лестницы и архитектуры.

Первый в России монумент С.С. Говорухину установлен и открыт в Железноводске (сентябрь, 2019 г.) – совместная работа С.И. Аваковой и Г.М. Авакова (ил. 3). Для памятника известному режиссеру и актеру авторами найдено очень точное решение: узнаваемый говорухинский портрет с трубкой, придающей ему своеобразную харизму внутреннего аристократизма и обаяния мужественности. Вместе с тем это и образ внимательного слушателя, участвующего в содержательном диалоге.

Основной конструктивный мотив в исполнении – вертикаль как нравственное восхождение, отсылающая к одноименному фильму режиссера. Простая светлая стела из травертина – контрастный фон для черного бронзового горельефа, под которым автограф С.С. Говорухина.

Подобная графичная подача характера вызывает ассоциации с кадрами черно-белой киноленты и такими чертами натуры С.С. Говорухина, как принципиальность, ясность позиции. И, кроме того, сам памятник точно «попадает» в кадр кавказского пейзажа с окружающим венцом гор, озером и глубоким простором неба.

Пластическая выразительность художественного почерка Аваковых позволила передать многогранность личности Говорухина. Он был не только режиссером, актером, художником, но и общественным деятелем, депутатом Госдумы от КМВ, не желавшим мириться с исторической и социальной несправедливостью. При его поддержке были отреставрированы дом Алябьева в Пятигорске, Пушкинская галерея в Железноводске и др. [3].

В монументальной скульптуре пересекаются несколько значимых координат: пространство города и пространство истории, психологические качества героя и все, что связано с его жизнью: поступки, открытия, идеи, образ времени и эпохи.

Этот памятник сразу стал знаковым, местом встречи, которое, как во всенародно любимом фильме Говорухина, изменить нельзя, точкой притяжения жителей и гостей Железноводска.

К 210-летию Железноводска планируется к установке памятный барельеф «Первым поселенцам Железноводска» (ил. 4).



Ил. 3. Памятник С.С. Говорухину, С.И. Авакова, Г.М. Аваков



Ил. 4. Памятник «Первым поселенцам Железноводска», С.И. Авакова

В изящный бронзовый картуш, поддерживаемый двумя ангелами-хранителями, заключена строгая и безупречная композиция. Тревожность горного пейзажа со всадниками заднего фона уравновешена покоем фигур переднего плана. Казачка с младенцем и казак-воин как символы истоков и традиций замечательного города. Дополняет сюжет образ третьего ангела, щедро дарящего из кувшина драгоценную минеральную влагу.

Работу Светланы Аваковой отличает изысканность и тонкость пластической лепки, объемность фигур и ритмичность их расстановки. Исторические персонажи, созданные скульптором в монументалистике, – отражение как «духа места и времени», так и стилевого «кода» курортов Кавказских Минеральных Вод. Вместе с тем, это и решение важнейшей задачи исторической преемственности, восстановления «связи времен» в пространстве страны и региона.

### Литература

1. Орлова, Е. Гений места / Екатерина Орлова // Эстетизм: журнал о литературе. – 2012. – № 6 (15). – URL: <https://aesthesis.ru/magazine/june17/genius-loci> (дата обращения: 21. 12. 19).

2. Памятник Фёдору Гаазу украсит Каскадную лестницу Железноводска. – URL: <https://stavropolye.tv/news/121413> (дата обращения: 22. 12. 19).

3. В Железноводске появился горельеф Станислава Говорухина. – URL: [https://stav.aif.ru/culture/person/v\\_zheleznovodske\\_poyavilsya\\_gorelef\\_stanislava\\_govoruhina](https://stav.aif.ru/culture/person/v_zheleznovodske_poyavilsya_gorelef_stanislava_govoruhina) (дата обращения: 20. 12. 19).

**Казимир Малевич – основатель УНОВИСа  
(опыт просветительской работы в художественном музее)**

*Просветительская деятельность К. Малевича выразилась в разных формах общения с публикой. Прежде всего – это картины. Но были и встречи с публикой, печатные труды, публичные лекции, диспуты, спектакли, критические эссе. На основании такого разнообразия видов деятельности возникла идея создания новой художественно-педагогической структуры, занятия в которой вели к познанию законов супрематизма. Художники – как молодые, так и уже заработавшие себе имя – смогли познакомиться с новыми взглядами и, пропустив их через себя, стать последователями К. Малевича. Работа Учителя в объединении УНОВИС является уникальным и малоосвещенным в печати периодом жизни и творчества К. Малевича. В статье представлены основные вехи творческого художественно-педагогического пути К. Малевича как решения проблемы преподавания искусства в свете монументальных просветительских задач советского государства в начале XX в.*

Ключевые слова: К. Малевич, УНОВИС, ученики К. Малевича, супрематизм, Народная художественная школа, г. Витебск.

**Anna V. Prozorova**  
Saint- Petersburg, Russia  
State Russian Museum

**Kazimir Malevich – founder of UNOVIS  
(art museum educational experience)**

*The educational activity of K. Malevich was expressed in different forms of communication with the public. First of all, these are paintings. But there were also meetings with the public, printed works, public lectures, debates, performances, critical essays. On the basis of this variety of activities, the idea of creating a new artistic and pedagogical structure arose, the classes in which led to the knowledge of the laws of suprematism. Artists – both young and already earned a name - were able to get acquainted with new views and, having passed them through themselves, to become followers of K. Malevich. The Teacher's work in the UNOVIS association is unique and little known in the period of life and creativity of K. Malevich. The article presents the main milestones of the creative art and pedagogical path of K. Malevich as a solution to the problem of*



*teaching art in the light of the monumental educational tasks of the Soviet state in the early 20-th century.*

Keywords: K. Malevich, UNOVIS, pupils of K. Malevich, su-prematism, Folk Art School, Vitebsk.

Казимир Малевич – один из великих реформаторов искусства XX века. Его художественные идеи стали достоянием художественной культуры нашего времени. Уже в начале XX столетия у Малевича учились, ему подражали. До настоящего времени архитектура, шрифт, сценография, техническая эстетика находятся под влиянием супрематизма Малевича.

«Автопортрет» 1933 г. (ил. 1) создавался, когда Малевич занимал значительное место в искусстве. Этим программным произведением дает оценку своего творческого пути, подводит итог. Он – художник, инициатор нового направления в искусстве названного им «супрематизм», он – преподаватель, он лидер, он ответственный чиновник [3]. В это время Малевич был известен в своей стране и в Европе как теоретик и полемик [6, р. 11]. В этот период им были мастерски написаны портреты, в которых чувствуется поза, декорация и психологическая утонченность времен Ренессанса [4, с. 11].



Ил. 1. Автопортрет. 1933 г. («Художник»). Х., масло. 73 × 66. ГРМ

Обращение к фигуративной живописи, использование живописных приемов Ренессанса не противоречило мироощущению Малевича, который «в глубине души оставался классиком» [2, с. 61]. Уйдя в начале творческого пути от традиции в эксперимент, в конце жизни художник вернулся к традиции.

Работа отличается большой выразительностью. Почти квадратный формат, большой размер холста, низкий горизонт, приближение фигуры к зрителю, отсутствие деталей обстановки, абстрактный белый фон, фронтальная неподвижная поза, торжественность жеста, величественная посадка головы,

серьезность и строгость выражения лица, костюм венецианского дожа – главы Венецианской республики – все художественные средства создают величественный образ Учителя, творца. «Автопортрет» отличается психологической глубиной и добротностью характеристики. Зрителю дано не созерцать его, не пассивно фиксировать изображение, а воспринимать его диалогически – поддаваться впечатлению исходящей от него особой духовной силы.

Несмотря на открытую декларативность образа, автопортрет глубокий и внутренне сложный, пластически совершенный.

Внизу справа – подпись художника – черный квадрат. Малевич – единственный человек, кто мог так подписать свою работу. Это изображение его самого известного произведения – «Черного квадрата» [5, с. 20].

Малевич создавал не только идеи, формы, картины и тексты, но и художников. Прирожденный лидер, яркая личность, он стал главой школы супрематизма, что сделало супрематизм масштабным художественным явлением.

Самым важным периодом в творческой жизни Малевича становится его пребывание в г. Витебске. Приехав в ноябре 1919 г., он начинает работать в Народной художественной школе, возглавляемой М. Шагалом [7, с. 28]. Обладая огромной силой воли, мощным авторитетом, прекрасными качествами яркого оратора, Малевич всех заряжал своей энергией. Все ученики школы переходят к Малевичу. Шагал вынужден покинуть Витебск. В 1920 г. Малевич организует группу УНОВИС (Утвердители нового искусства). Именно в витебский период Малевичем были теоретически обоснованы его художественные открытия. В Витебске была заново поставлена опера «Победа над солнцем» и осуществлена постановка «Война и Мир» В. Маяковского, была напечатана работа о новых системах в искусстве: «Статика и скорость» [3, с. 400]. В конце 1920 г. вышли книга «Супрематизм. 34 рисунка», брошюра «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика», ряд статей, был написан философский труд «Супрематизм. Мир как беспредметность» или «Вечный покой». Самое главное – в Витебске в полной мере Малевич осуществил свой педагогический метод художественного образования, используя Теорию прибавочного элемента. Все это неразрывно связано с системой деятельности УНОВИСа. УНОВИС стал объединением молодых художников, которые претворили в жизнь идеи Малевича, доказали их жизнеспособность. Одно из ярких качеств деятельности УНОВИСа – завоевание пространства. Где бы ни появлялись Учитель и его ученики, возникали школы УНОВИСа: в Смоленске, Москве, Одессе, Оренбурге, Самаре, Саратове, Перми. Супрематизм должен завоевать весь мир (ил. 2, 3, 4) [4, с. 82; 9, с. 100–109].

К празднованию 3-й годовщины Октября Витебск был оформлен художниками школы УНОВИСа: трибуны ораторов (ил. 6), стены домов и даже хлебная карточка. Витебский педагогический эксперимент имел тотальный характер. Супрематизм воспринимался не как творческое мировоззрение, а как образ жизни.



Ил. 2. Знак УНОВИСа, созданный Эл. Лисицким



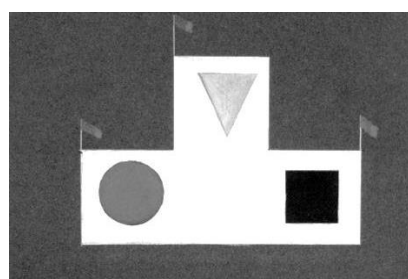
Ил. 3. Члены группы УНОВИС. 1920 г.



Ил. 4. Малевич и его ученики – члены УНОВИСа перед отъездом из Витебска в Москву на конференцию. 1920 г.<sup>12</sup>



Ил. 5. Эскиз оформления вагона. Н. Суетин. 1920 г. 27,5 × 43,8. ГРМ



Ил. 6. Трибуна для ораторов. 1919 г

<sup>12</sup> 60 человек в товарном вагоне, оформленном супрематически, отправляются на конференцию и экскурсию по осмотру художественных достопримечательностей Москвы. Снимок из витебской газеты «Известия» за 6 июня 1920 г.

В Витебске Малевичем был создан сценарий художественного фильма «Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической системы» – передвижение черного и красного квадрата в белый, движение квадратов в круг, распадение квадрата на клетки, опрокидывание формы из вертикали в горизонталь, образование крестовидных форм, превращение прямой супрематической плоскости в объем [8, с. 112–118]. Этот проект предвещал компьютерную графику. К данному проекту примыкает и витебский супрематический балет Нины Коган – передвижение плоских геометрических форм в пустом кубе сцены. Малевич не был фантастом. Его невероятные проекты, такие как «Планиты для землянитов – спутники Земли», логически вытекали из его художественного творчества. Главное качество всего наследия Малевича – полное отсутствие банальности.

Один из близких учеников К. Малевича Лев Юдин 18 сентября 1935 г. после смерти Малевича записал в своем дневнике: «Дорогой Учитель! Благодарю тебя! Ты дал мне целый мир. Теперь как смогу, буду сам идти. Ты дал мне мерку, масштаб, а сказать мне суждено совсем другое – сказать свое» [11, р. 13]. Именно Лев Юдин острее других выразил драму ученичества, которая отметила судьбы всех, кто попал в поле притяжения Малевича.

Витебские ученики Малевича: Николай Суетин, Лев Юдин, Нина Коган, Илья Чашников, Лазарь Хидекель (ил. 7) – ушли в различные сферы художественной деятельности, что сделало супрематизм масштабным явлением XX века. Масштаб личности Малевича обладал такой силой, что такие уже сложившиеся мастера, как Эль Лисицкий, Вера Ермолаева, испытали на себе его влияние и стали его соратниками. В дальнейшем в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК) (ил. 8) образовалась школа Малевича. Витебские ученики, наряду с присоединившимися в Петрограде Лепорской, Рождественским, Стерлиговым [4, с. 91], продолжают творить по-своему. Вокруг них разворачивается главный сюжет – эволюция русского авангарда, представленный диалогом Учителя и его учеников (ил. 9).



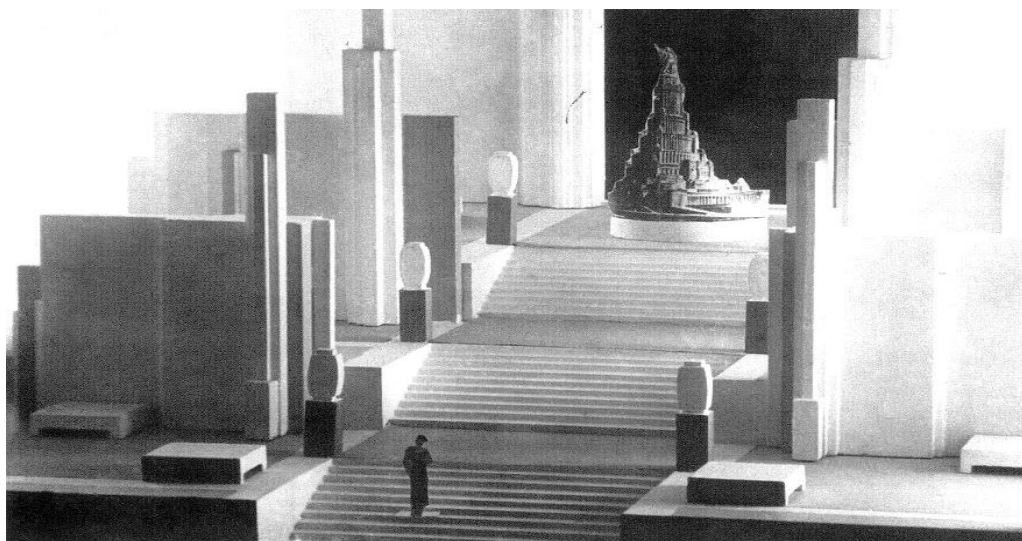
Ил. 7. Ученики. Витебск. Май 1922 г.  
И. Червинко, Л. Хидекель, И. Чашник, Л. Юдин



Ил. 8. К. Малевич читает лекцию  
сотрудникам ГИНХУКа. 1925 г.

Витебский опыт УНОВИСа бесценен. Т. В. Котович – одна из исследователей творчества художника, сравнила его с «эффектом бабочки» [7, с. 12].

Именно эта часть биографии К. Малевича является самой значительной, именно к этому периоду творчества в настоящее время проявляется живой растущий интерес [10].



Ил. 9. Макет интерьера советского павильона Всемирной выставки в Париже. 1937 г. Н. Суетин. Архитектор Иофан.

Выставки, публикации, изучение наследия возникают с настойчивой периодичностью. Самой благодарной аудиторией, проявляющей неподдельный интерес к наследию художника, является молодежная аудитория – студенты, которые открывают для себя неизведанный мир авангарда. Из опыта работы автора статьи следует сказать, что на всех выставках авангарда в Русском музее отмечен неубывающий интерес к этому периоду русского искусства. И самым притягательным остается наследие К. Малевича

Поскольку в самостоятельную жизнь ежегодно вступают молодые люди, окончившие школу, в силу возраста не посетившие выставки авангарда предыдущих лет, для них необходимо эти выставки повторять. Мы обладаем колоссальным богатством, и оно должно быть знакомо и принято новым поколением.

### Литература

1. *В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 1920-1950-х* / сост. Ирина Карасик; сост., подготовка текстов каталога и документов, писем и комментарии к ним Елена Баснер. – СПб.: Palace Editions, 2000. – 360 с.

2. *Горячева, Т. Альманах УНОВИС № 1. Летопись Витебского эксперимента Малевича* / Т. Горячева // Третьяковская галерея. – 2003. – № 1. – С. 57–61.

3. *Казимир Малевич в Русском музее*. – СПб.: Palace Editions, 2000. – 450 с.

4. *Казимир Малевич. 1878–1935: каталог выставок 1988-1989 гг. в Ленинграде, Москве, Амстердаме* / предисл. Юрия Королёва и Евгении

Петровой; вступл. В. А. Л. Беерена. – Амстердам: Stedelijk Museum Amsterdam, 1988. – 280 с.

5. *Казимир Малевич. До и после квадрата: избранные произведения из собрания Русского музея* / ред. Евгения Петрова. – СПб.: Palace Editions, 2013. – 168 с.

6. [*Казимир Малевич*] *Kazimir Malewitsch*. – St. Petersburg: Palace Editions, 2018. – 190 p.

7. *Котович, Т. В. Малевич\_УНОВИС: между/над опытом и рацию: монография* / Т. В. Котович. – Витебск: ВГУ имени Машерова, 2017. – 127 с.

8. *Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т 5: Произведения разных лет: статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты лекций. Записки и заметки. Поэзия* / Каземир Малевич. – М.: Гилея, 2004.

9. «*Неожиданный Малевич*» в Русском музее // Альманах. Вып. 560. – СПб.: Palace Editions: ГРМ, 2019. – 117 с.

10. *Общество художников «Союз молодежи»: к истории петербургского авангарда* // Альманах. – Вып. 562. – СПб.: Palace Editions: ГРМ, 2019. – 180 с.

11. *Nakov, A. Kazimir Malewicz. Le peintre absolu* / A. Nakov. – Paris: Thalia Édition, 2007. – 227 p.

УДК 7.071.1:7.038.14(=161.1)Sterligov

**Ю. В. Борчуков**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

### **Влияние школы В. В. Стерлигова на современное монументальное искусство**

*В статье рассматривается влияние абстрактного искусства на мышление современных монументалистов. Описываются основные идеи, возникшие в искусстве в начале XX в. в России и то, как они развивались до наших дней. Перечисляются имена художников, создавших русское абстрактное искусство. Автор статьи является учеником Г. Зубкова и считает, что для монументального искусства наиболее ярким и подходящим по эстетическим ценностям примером могут послужить современные работы учеников В. Стерлигова. Также в статье затрагиваются актуальные вопросы цветоведения и органики. Детально рассматривается теоретическая и практическая части учебной программы школы «Форма + Цвет».*

Ключевые слова: кубизм, супрематизм, абстрактное искусство, пространство Стерлигова, невидимый институт, органика, школа «Форма + Цвет», современное монументальное искусство.

**Yury V. Borchukov**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technology and design

### **Influence of V. V. Sterligov School on Modern monumental art**

*The paper examines the influence of abstract art on the thinking of modern monumental artists. The main ideas that emerged in art at the beginning of the XX century in Russia are described, and how they developed to the present day. The names of artists who created Russian abstract art are listed. The author of the article is a student of G. Zubkov and believes that for monumental art the most bright and suitable in aesthetic values example can be the modern works of pupils Vladimir Sterligov. The article also addresses topical issues of color science and organics. The curriculum of the school «Shape Color» is considered in detail theoretical and practical part of it.*

Keywords: cubism, suprematism, abstract art, Sterligov space, invisible institute, organics, school «Shape Color», modern monumental art.

В монументальном искусстве второй половины XX вв. часто можно обнаружить присутствие абстрактного. Важнейшими художниками, создавшими школу абстрактного искусства в России – Василий Кандинский, Казимир Ма-



левич, Владимир Татлин, Михаил Ларионов, Павел Филонов, Владимир Стерлигов, Татьяна Глебова, Михаил Матюшин, Елена Гуро, Павел Кондратьев.

Создавая эскизы к росписи стен, художники изображали сюжеты, отражающие важные проблемы современного общества. Но было недостаточно просто нарисовать фигуры людей, занимающихся общим делом, будь то сбор урожая, спортивные состязания или праздничное шествие. Нужно было создать настроение в картине, усилить воздействие искусства на зрителя. Нужно было чем-то заполнить пространство между персонажами композиции, при этом рисовать пейзаж с привычной линейной перспективой часто было неуместным, так как это разрушало плоскость стены и создавало иллюзорное пространство, в котором не было никакой необходимости.

Решить все эти проблемы помогло абстрактное искусство. Ярким представителем русского авангарда является Владимир Васильевич Стерлигов.

«Как художник Стерлигов (1904–1973) формировался в 1920-е гг. Это было своеобразное время, когда вздыбленная жизнь требовала адекватного художественного осмысления. Потому «мировой пожар в крови» влек художников не только к практике (созданию произведений искусства), но и к их теоретическому осмыслению» [1].

Обучаясь в ГИНХУКе у К. Малевича, молодой Владимир Стерлигов на всю жизнь впитал в себя его теоретические знания о новейшем искусстве. Он не только возродил знание о теории прибавочного элемента Малевича, но и создал новую живописно-пластическую систему, которую назвал чашно-купольной (от слов «чаша» и «купол»).

Пройдя через сталинские репрессии и войну, В. Стерлигов передал эти знания своим ученикам. Владимир Стерлигов открыл для них новый мир, вырастающий из особенностей живописной пластики XX века. На занятиях, которые были посвящены той или иной проблеме, разбирались строительные средства современного искусства и описывались новые состояния мира. Встреча с этим человеком для каждого из его учеников стала таким же значительным событием, как для него было знакомство с Казимиром Малевичем. Взаимоотношения учителя и ученика – особая тема в искусстве авангарда. Казалось бы, принципиально порвав с традицией, авангард отказался от идеи художественного образования, когда знания передаются от учителя к ученику. Вспоминая первооткрывателей в искусстве 1910-х гг. можно говорить, скорее, о группах единомышленников. Однако в 1920–30 гг. вместе с утверждением оригинальных живописных систем, возникали Школа Мастеров Аналитического искусства Павла Филонова (МАИ), «ЗорВед», «Органика» и «Теория и практика расширенного смотрения» Михаила Матюшина, УНОВИС Казимира Малевича, ВХУТЕМАС и, наконец, ГИНХУК, ставший исследовательской лабораторией современных живописных форм. Студенты и практиканты ГИНХУКа изучали организацию картины цветом в импрессионизме и постимпрессионизме, живописно-пластическую систему Поля Сезанна, формообразующие средства кубизма и супрематизма, контррельефы и конструктивизм



Татлина. ГИНХУК стал прообразом первых музеев и институтов современного искусства, возникших позднее в Америке и Европе» [4]. Из-за сложившейся в стране ситуации в 1930-х гг. этот уникальный институт был закрыт, а развитие живописной культуры в этой области приостановлено.

«В начале 1960-х гг. вокруг Владимира Стерлигова складывается небольшой кружок молодых людей, осознавших недостаточность и ограниченность знаний и умений, полученных в рамках традиционного для тех лет образования. Вплоть до самой смерти учителя, в 1973 г., этот круг пополнялся новыми молодыми талантливыми художниками. Изучали импрессионизм, сезаннизм, кубизм, супрематизм, цветовую теорию Матюшина. Все предыдущие системы рассматривались Стерлиговым с поправкой на собственную теорию, все иные формообразующие принципы вовлекались в орбиту «чашно-купольности» [5].

«В 1981 г. последние ученики мастера решили продолжить совместные образовательные встречи. Инициатором возобновления таких встреч выступил Геннадий Зубков. Являясь учеником В. Стерлигова, он развивает авангардные традиции на протяжении 40 лет. Несмотря ни на что, он сохраняет ту веру в автономию искусства и возможность преобразования мира с помощью эстетических и этических ценностей, которые были свойственны пионером русского авангарда. Эта вера находит свое утверждение в формальных особенностях его картин, коллажей, рисунков и в том, что он передает знания, полученные когда-то от своего учителя, – своим ученикам» [4].

Сейчас школа Г. Зубкова получила название «Художественное объединение «Форма + Цвет». В этой школе педагогические традиции Стерлигова сохранились и получили свое развитие. На занятиях обсуждаются такие проблемы живописно-пластического решения картинной плоскости, как кубизм и супрематизм и теория «чашно-купольного» пространства в картине. Изучается то, что было сделано в ГИНХУКе. Ведется работа с разными цветовыми гаммами, создаются новые цветовые таблицы. Поднимаются вопросы о влиянии средневековой православной иконописи, фресок и народного творчества. Проводятся выставки в разных городах России. Стоит отметить, что научиться этому самостоятельно, читая тексты и изучая образцы живописных работ, не получится. Только непосредственное общение с учителем, живым носителем знаний и принципов этой школы, может гарантировать приближении к пониманию сути данного вида искусства.

Рассмотрим вкратце, какие задачи решаются в этой школе. Задания построены по системе «от простого к сложному». Все начинается с изучения основных принципов геометризации и кубизма в современном его понимании. Кубизм был крайне важен для Стерлигова, как и для Малевича, не только для понимания истории развития искусства, но, прежде всего, как ступень на пути к новому. Наиболее емко об этой ситуации говорит искусствовед Е.Ф. Ковтун: «в кубизме были заложены две формообразующие возможности – прямая и кривая в определенном структурном взаимоотношении. Малевич развил прямые, линейные моменты кубизма. Супрематическая прямая стала

новым «прибавочным элементом» живописи, самым экономным способом формообразования. Владимир Стерлигов раскрыл другую возможность кубизма – это круговой, сферический момент, скрытый в нем. Две сферы, связанные касанием, содержат в себе кривую, ставшую в системе Стерлигова новым прибавочным элементом, определяющим формообразование». Вместо прямой Малевича Стерлигов поставил кривую как наиболее соответствующую современному состоянию и близкую природе, как он говорил, «кривая совпадает с природой». На смену эвклидовой геометрии супрематизма, как вывод, сделанный из него, пришла «чаша и купол» [4]. Термин «прибавочный элемент» означает то новое средство выразительности в искусстве, меняющее восприятие и мироощущение, которого не было раньше. Например, Поль Сезанн добавлял во все цвета на своих холстах немного зеленого и голубого, что привело к такому понятию в живописи, как «перетекающий цвет». Малевич после кубизма добавил в живописи такое новое средство выразительности, как чистый черный и чистый белый цвет, что, как известно, избегали делать импрессионисты. В результате он постепенно пришел к открытию супрематизма. Итак, прибавочным элементом у Сезанна является «перетекающий цвет», а у Малевича – чистые черный и белый цвета.

Также молодые художники знакомятся с современными проблемами формотворчества. Графическими средствами ведется работа с геометрической формой на картинной плоскости. Поднимаются такие проблемы, как формосложение и формовычитание, где межпредметное пространство является таким же важным элементом композиции, как предмет. Недавно Г. Зубков предложил к решению новую проблему – «разорванное пространство и время», где в одной картине объединяются разные по смыслу и состоянию фрагменты. Сам мастер уже создал несколько работ по этому принципу. Например, работа «Маки» (1993–1995), состоящая из 4 частей, показывает, как зарождается цветок, его развитие и смерть. На 4 холстах, написанных в разной гамме, представлена весна и осень.

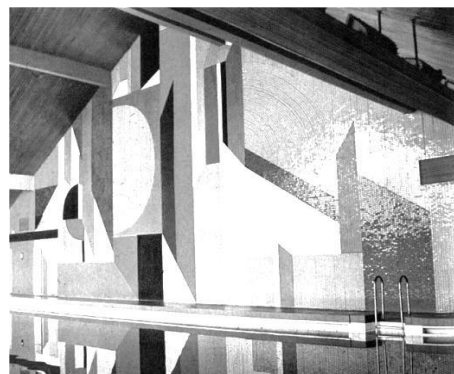
Одной из важнейших задач школы «Форма + Цвет» является изучение воздействия цвета на зрителя. Новые состояния и возможности цвета, которые после импрессионистов были открыты М. Матюшиным были изложены в 1932 г. в «Справочнике по цвету». Таблицы для этого справочника были сделаны вручную Матюшиным и учениками. Уникальность этих таблиц состоит в том, что на них представлены два цвета, связанные между собой третьим соединяющим цветом, который придает им эффект необычайной яркости и свечения. Конечно, напечатать таблицы удачно по цвету в то время было невозможно, но оригиналы этих таблиц хранятся в Доме Матюшина на ул. Профессора Попова, который сейчас называется «Музей петербургского авангарда». Этот справочник очень полезен для современных монументалистов. При изучении воздействия цвета было обнаружено несколько важных особенностей. Например, формообразующие свойства цвета. Можно заметить, что две геометрические формы одинакового размера могут выглядеть по-разному, если будут иметь разную окраску. Возьмем 2 одинаковые гео-

метрические формы, например, круг. Покрасим один круг белым, а другой – черным цветом и положим их на серый фон. Мы обнаружим, что белый круг кажется больше черного. Также Матюшин заметил, что все формы теплого цвета имеют свойства округляться, а холодные имеют свойство заостряться.

Эти и многие другие законы восприятия цвета часто используются во всех видах изобразительного искусства. В нынешнее время собралось довольно большое наследие школы Стерлигова. У каждого ученика имеется своя яркая индивидуальность, но при этом и общие корни. Многие работы учеников Стерлигова и его самого могут быть увеличены в размере и переведены в материалы монументального искусства, такие как: мозаика (ил. 1, 2), витраж, сграффито, гобелен, горячая эмаль и др. Во времена СССР это было невозможно по понятным причинам, но сейчас это нужно сделать. Такого искусства не хватает, его должно быть больше вокруг нас.



Ил. 1. Мозаичное панно «Девушка с арбузом», г. Камышин



Ил. 2. Мозаичная композиция в зоне бассейна в частном доме

## Литература

1. Едошина, И. А. Философия искусства В. Стерлигова в контексте понимания творчества в XX веке / И. А. Едошина. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-iskusstva-v-sterligova-v-kontekste-ponimaniya-tvorchestva-v-hh-veke/viewer> (дата обращения: 10.12.2019).

2. Лозовая, Л. Я. Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу / Л. Я. Лозовая // Артикульт. – 2013. – № 10(2). – С. 4-18.

3. Владимир Стерлигов: альбом. – СПб.: Принт, 2009. – 308 с.: ил.

4. Геннадий Зубков: альбом. – СПб.: Принт, 2010. – 200 с.: ил.

5. Пространство Стерлигова. – СПб.: [б. и.], 2001. – 207 с.

6. Стерлигов, В. В. О форме: 1964–1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 19–33.

7. Стерлигов, В. В. О сферическом треугольнике как микро и макромире / В. В. Стерлигов; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 14-16.

6. «И после квадрата я поставил чайку»: В. В. Стерлигов (1904-1973): каталог. Статьи. Письма / сост. М. Молчанова, Т. Михиенко. – М.: Элизиум, 2010. – 336 с.

УДК 738.81:683.943:7.021Novikov

**Н. И. Барсукова**

Москва, Россия

Национальный институт дизайна,

Сочи, Россия

Музей керамики Юрия Новикова

**Воссоздание изразцовых печей XVIII века в Большом  
петергофском дворце – личный вклад художника-керамиста  
Юрия Новикова**

*Воссоздание расписных уникальных изразцовых печей XVIII в. в Большом Петергофском дворце проводилось группой выпускников ЛВХПУ им В. Мухиной под руководством Ю. Новикова с 1979 по 1984 г. Им были расшифрованы утраченные технологии изготовления кобальтовых изразцов в «петровском стиле», заново разработаны рецепты эмали, глазури, краски, керамической массы для изразцов, рассчитаны графики обжига.*

Ключевые слова: изразцовые печи, воссоздание, Большой петергофский дворец, художник Новиков.

**Natalya I. Barsukova**

Moscow, Russia

National Institute of design,

Sochi, Russia

Museum of ceramics Yuri Novikov

**The reconstruction of the XVIII-century tiled stoves  
in the Grand Peterhof Palace is a personal contribution  
of the ceramic artist Yuri Novikov**

*The reconstruction of painted unique tile furnaces of the XVIII century in the Grand Peterhof Palace was carried out by a group of graduates of Lvhp named after V. Mukhina under the leadership of Yu. He deciphered the lost manufacturing techniques of cobalt tiles in the «Petrovsky style», re-developed recipes for enamel, glaze, paint, ceramic mass for tiles, calculated firing schedules.*

Keyword: the tiled stove, the restoration, the Great Peterhof Palace, the artist Novikov.

В 1979 г. художник-керамист Юрий Новиков, коренной петербуржец, был приглашен для воссоздания расписных уникальных изразцовых печей XVIII в. в Большом Петергофском дворце, созданных в свое время по проектам архитектора Растрелли-младшего и выполненных руками русских умельцев. Во время войны 1941–1945 гг. дворец был сожжен и раз-

рушен почти до основания, его реставрация, продолжавшаяся свыше 60 лет, изначально казалась невыполнимой задачей, стала примером подлинной научной реставрации памятников культуры и символом возрождения Петергофа. В начале 70-х гг. фасады Большого Дворца были уже восстановлены и открыты первые залы для посещения.

В послевоенное время остро требовались художники-реставраторы. Такими и оказались выпускники ЛВХПУ им. В. Мухиной (В. Жигунов, А. Поваров, В. Павлушин; Ю. Новиков был руководителем группы художников-керамистов), работавших над изготовлением изразцов в личной творческой мастерской Новикова на Фонтанке, д. 2 [5, с. 455]. Воссоздание расписных уникальных изразцовых печей XVIII в. в Большом Петергофском дворце проводилось в несколько этапов. Первый этап с 1979 г. по 1984 г. – в интерьерах «Секретарской», «Кавалерской», «Голубой приемной, или Малой гостиной», «Белой столовой». Он был наиболее сложный, т.к. был начальным, большую часть времени которого заняло исследование и выработка методики всего процесса изготовления изразцов, по которой в дальнейшем воссоздавали дворцовые печи Южной анфилады Большого петергофского дворца, Екатерининского дворца в Царском селе и других интерьеров. В результате Ю. Новиков с группой художников по разработанным им технологическим картам воссоздал изразцовые печи в «Секретарской», «Кавалерской», «Голубой гостиной», «Белой столовой» Большого Петергофского дворца.

К этому времени в Ленинграде, в частности в организациях «Реставратор» и «Росмонументискусство», сложилась методика реставрации памятников, закладывалась методическая основа всего реставрационного процесса, основанного на глубоком и всестороннем изучении памятника и направленного на сохранение присущих только ему уникальных особенностей. Проведение научно-исследовательских работ в области изучения памятников архитектуры проходило путем археологических и архивных изысканий, архитектурных и археологических обмеров, составления историографических описаний, фотофиксации художественных произведений. Были разработаны новые приемы моделирования и восстановления деталей отделки эпохи барокко, к которому принадлежит Большой петергофский дворец.

После войны изразцовые печи были полностью разрушены, не сохранилось практически ничего, кроме нескольких фрагментов, которые и явились эталонами. Воссоздание изразцовых печей, являясь составной частью воссоздания памятника архитектуры, выполнялось в той же последовательности и по одной методике исследования: 1 – историко-библиографические и архивные исследования; 2 – натурные исследования; 3 – установление аналогий и их исследование; 4 – фиксация материалов; 5 – графическая реконструкция; 6 – проект и изготовление изразцов для печи.

В данной статье исследование процесса воссоздания изразцовых печей Петергофского дворца невольно затрагивает такие проблемы искусствоведения, как неточность терминологии, в данном случае – терминов «изразец» и

«румпя», их содержания и применения в научной литературе, подмены понятия «изразец петровского стиля» термином «голландская плитка». Часто изразцами ошибочно называют облицовочные плитки без румпы на тыльной стороне. Е. Андреева отмечает, что даже такие известные исследователи, как Н.В. Воронов, Н.В. Султанов, Ю. Овсянников, Е. Баженова, не различают понятия изразцов и плиток [1, с. 240; 2, с. 215]. Академик Д.С. Лихачёв при личной беседе с художником Ю. Новиковым допускал такие же неточности.

Наша позиция такова: изразец является достаточно сложной конструкцией и обязательно состоит из лицевой части и румпы, которая представляет собой с тыльной стороны изразца открытую коробку. Лицевая поверхность изразцов может быть гладкой или рельефной, иметь покрытие глазурью (ценный изразец) или, как терракотовый изразец, не иметь покрытия.

Термин «изразец» до сих пор в искусствоведении трактуется двояко. Некоторые исследователи считают, что слово образовалось от действия – «образить здание», как говорили в Древней Руси ремесленники, от слова «образ», «образец». Более правильным вариантом художник Ю. Новиков считал происхождение термина от слова «изрезать». Во многих толковых и этимологических словарях (С.И. Ожегова, В.И. Даля, Н.М. Шанского и др.) подчеркивается, что слово «изразец» имеет исключительно славянские корни и происходит от слов «изрезать», «резной», это «то, что вырезано, обработано». Рельефы были единственным украшением первых изразцов, на которых изображались сцены охоты и битв, герои народных сказок, басен и былин, реальные и фантастические животные, персонажи славянской мифологии. Румпа укреплялась на гончарном круге, а лицевая часть получала свой узор за счет использования специальной деревянной формы. Особенности изразца полностью определялись искусством мастера, резавшего деревянные формы для изразцов.

Новое в русском изразцовом искусстве стало появляться в Петербурге в первой четверти XVIII в. – это изразцы с гладкой поверхностью. Пётр I при строительстве заложенного им в 1703 г. города лично принимал участие в организации выпуска изразцов для отделки печей нового типа. Во время поездки в Голландию он познакомился с дельфтской расписной керамикой и настойчиво потребовал замены древних многоцветных изразцов. Русские мастера прошли обучение в Голландии и в совершенстве овладели техникой иноземной росписи.

Русские изразцы отличались от голландских плиток не только формой, размером, наличием румпы, составом глины, но и более плотной, насыщенной росписью.

В XVII в. рисунок на печных рельефных изразцах переходил с одного изразца на другой, благодаря чему печь обретала так называемую «ковровую» орнаментацию. На петербургских изразцах первой четверти XVIII в. роспись на каждом изразце заключена в 8-угольную раму и может восприниматься как самостоятельное изображение. В одно целое изразцы объединяет орнамент, который создается рамками и угловым рисунком четырех смыкающихся друг с другом живописных изразцов. Орнамент этот строг:

прямые и округлые линии образуют сетку, которая в местах пересечения подчеркнута живописной розеткой или розаном. Поверхность печи с ее единой бело-синей гаммой разбивается по горизонтали так называемыми «поясами», «валиками», «уступами» на ярусы и «зеркала» в соответствии с общей конструкцией. По требованию Петра I, в интерьеры дворцов первой четверти XVIII в. вводились именно живописные изразцы, тогда мастер «израземного дела» ценился наравне с иконописцем.

До наших дней сохранились первые печи, отделанные расписными изразцами в Летнем дворце Петра I и дворце Меншикова на Васильевском острове. Именно они и служили художественным аналогом по цвету и композиции при воссоздании печей Большого петергофского дворца. Их изготавливали на кирпичных заводах в Петербурге обученные в Голландии мастера, которых называли живописцами, тогда им и стало принадлежать ведущее начало в изготовлении изразцов, а не мастерам резьбы по дереву, как было раньше. Секрет росписи по белому фону был утерян – это так называемый петровский стиль росписей бело-голубых петербургских изразцов 1-й половины XVIII в.

Ф.Б. Растрелли, перестраивая Большой дворец Петергофской резиденции Петра I для Елизаветы Петровны в 1745–1755 гг., ориентировался на модный в то время стиль барокко. Изразцовые печи Большого дворца, как и сам дворец, были сделаны по проекту Ф. Растрелли в барочном стиле. Барочные печи для интерьеров были более сложными по конструкции и имели нарядный праздничный характер. Н. Немцова считает, что барочный печной набор был наиболее сложным и разнообразным [6, с. 7]. Он состоял из стеновых изразцов обычного и удлиненного формата, из плоских и четырех видов профильных поясов, больших и малых балясин, угловых полуколонок. В печах Большого дворца встречались своеобразные декоративные детали – арочные ниши, колонны, вазы, короны и т.д. Для печей XVIII в. характерно то, что сюжеты настенных изразцов в их облицовке не повторялись. Одинаковыми были только изразцы, на которых изображался орнамент горизонтальных поясов.

Работая в реставрации, изучив детально более тысячи изразцов разных стран и школ, Ю. Новиков освоил художественную систему петровского изразца, хотя проникнуть в секреты декоративной тайнописи старых мастеров долгое время не удавалось. Процесс воссоздания проходил по довоенным нецветным фотографиям интерьеров дворца. Работа в ленинградских и московских архивах почти не дала никаких результатов, сведения были очень скудные, технология была практически утрачена, поэтому пришлось начинать с нуля. Ю. Новикова и в годы учения, и позже интересовали проблемы и тонкости использования материала, в процессе работы над изразцовыми печами это помогло ему заново разработать рецепты эмали, глазури, краски, керамической массы для изразцов, рассчитать графики обжигов. Все подготовительные работы, поиски, технологические и художественные эксперименты по изготовлению изразцов также проводились в его мастерской.

В ходе воссоздания изразцовых печей XVIII в. были расшифрованы и воссозданы утраченные технологии изготовления кобальтовых изразцов в «петровском стиле». Делали не декоративные плитки, а натуральные печные изразцы с румпой. Было сделано много проб прежде, чем был найден нужный состав, после обжига, совпадающий по тону с синим цветом оставшихся фрагментов печных изразцов. Долго искали и состав массы. Остановились на смеси специального пресс-порошка с шамотом, которая после обжига хорошо держится с эмалью и глазуриями.

Для того, чтобы воссоздать традицию изготовления русских изразцов петровского стиля, Новиковым лично велась научно-исследовательская работа в архивах Ленинграда и Москвы. Глубокое «погружение» в сущность проблемы и знание специфики керамики в процессе воссоздания изразцовых печей Петергофского дворца помогло Новикову заново разработать весь технологический процесс изготовления изразцов петровского стиля.

Поскольку изразцовые печи тесно связаны с планировочной структурой интерьеров, архитектурой и ее стилем, проекты печей выполнялись совместно с архитекторами объединения «Реставратор». Одной из первых (1981) была печь в «Секретарской» (ил. 1). По аналогии с ней были выполнены остальные печи Большого петергофского дворца (ил. 2). Самой сложной оказалась печь в «Кавалерской», ее проект был сделан в 1981 г. Габариты «Кавалерской» при воссоздании дворца менялись, поэтому поставить печь на прежнее место было невозможно. В процессе исследования был найден второй вариант расположения печи, сделанный в свое время Ф.Б. Растрелли для «Кавалерской» – длинной стороной к восточной стене в углу зала. Его и выбрали при воссоздании. Однако в связи с малым простенком ширина печи уменьшилась. Одной из дополнительных задач было сохранение симметричности главного фасада.

После сбора и тщательного анализа всего комплекса материалов на основании выявленных габаритов печи и размеров изразцов графическим путем велся поиск оптимального варианта размещения изразцов на фасадах печи, выполнялись рисунки изразцов в натуральную величину, делался проект росписи, изготавливались шаблоны изразцов. Раскладка изразцов выполнялась также в натуральную величину с учетом сушки и обжига. Каркас был сложен из кирпича. Облицовка – изразцами с румпами, на лицевой стороне которых была выполнена кобальтовая подглазурная роспись с миниатюрными изображениями пейзажей, оживленных людьми и животными. Помимо этого, нужно было решить и другие вопросы: какое количество сюжетных изображений могло повторяться, был ли набор сюжетных изображений более или менее постоянным в разных печах или произвольным?

В ходе работы художник Ю. Новиков обратил внимание на конструктивные и утилитарные особенности русских изразцов, ранее не исследовавшиеся искусствоведами. Анализ ситуации показал, что технология изготовления изразцов была практически утрачена, а теплоемкость изразцов была забыта уже после революции 1917 г., когда многие производ-



ства майолики были разрушены и не восстановлены. В процессе воссоздания печей Большого петергофского дворца проверить теплосберегающие свойства изразца было невозможно, печи во дворце не функционируют, они вывешены на металлическом каркасе на стену, поскольку в ходе реставрации дворца была нарушена конструкция перекрытий и они могли бы не выдержать тяжести изразцовых печей. Так как значение теплосберегающих функций изразца было утрачено в связи с утратой технологии облицовки печей изразцами, можно было бы ограничиться воссозданием декоративных плиток, а не изготавливать натуральные печные изразцы с высокой румпой (тем более, что в залах Дворца к тому времени было установлено центральное отопление), но девиз ленинградских реставраторов был широко известен – повторить неповторимое, сделать так, как в старину. Благодаря поддержке В.В. Знаменова, директора Петергофского Музея-заповедника, это удалось сделать с отметкой высокого качества. Так, в ходе восстановительных работ Ю. Новикову удалось «расшифровать» секрет высокой румпы старинных русских изразцов, ее усиливающие теплосберегающие свойства [3, с. 276].



Ил. 1. Ю. Новиков при сборке изразцовой печи в Секретарской (средняя часть главного фасада). 1981. Фото из архива ГМЗ «Петергоф»



Ил. 2. Фрагмент статьи О. Колесовой «Секреты старых изразцов»

Проверить выводы на практике удалось позже, в своем доме в г. Сочи он создал проект печи в традициях русских дворцовых печей «петровского стиля», использовав старинные технологии кладки печи и ее облицовки изразцами с высокой румпой. На реализацию проекта ушло 8 лет, его печь вы-

сотой 6 м 2 см является самой высокой изразцовой печью в мире. Но главное – она сохраняет тепло до 5 дней без дополнительного протапливания, чем и удалось доказать назначение высокой румпы, внутри которой при монтаже надо оставить пустоту. К сожалению, многие современные производители изразцовых наборов считают высокую румпу лишним элементом, необходимым только лишь для крепления в кладке.

Исследование показало, что личный вклад художника-керамиста Новикова в воссоздание изразцовых печей первого этапа Большого петергофского дворца огромен. Была сформирована методология и воссоздана технология изготовления изразцов и изразцовых печей «петровского стиля», восстановлены старинные рецепты глиняных масс, глазурей, эмалей, особенностей проектирования и росписи изразцов, в творчестве художника продолжены традиции русского изразцового искусства «петровского стиля». Все это бережно сохраняется в Музее керамики и творческой мастерской Юрия Новикова в Сочи.

#### Литература

1. *Андреева, Е. А.* Производство «голландской» плитки в России в петровское время: легенды и факты / Е. А. Андреева // Меншиковские чтения. – 2016. – № 7(17). – С. 237-246.

2. *Андреева, Е. А.* Появление голландской расписной фаянсовой плитки в России во второй половине XVII-начале XVIII в.: историография вопроса / Е. А. Андреева // Петербургский исторический журнал. – 2016. – № 4. – С. 212-235.

3. *Барсукова, Н. И.* Петербургские традиции в творчестве Юрия Новикова – проблема художника и художественной школы / Н. И. Барсукова // Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2018. – № 1(1). – С. 261-279.

4. *Колесова, О.* Секреты старых изразцов / О. Колесова // Ленинградская правда. – 1980. – 11 декабря.

5. *Некрасова, М. А.* Новиков Юрий Михайлович / М. А. Некрасова // Русская художественная керамика VIII-XXI века: иллюстрированная Энциклопедия. – М.: Academia, 2017. – С. 455-456.

6. *Немцова, Н. И.* Исследование и реставрация русских изразцовых печей XVII-XVIII веков / Н. И. Немцова. – М.: Стройиздат, 1989. – С. 3-29.

УДК 73.03:355.48(470.23-25)"1941/1945"

**Э. Б. Тибилова**

Санкт-Петербург, Россия

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

**Истоки и основные направления увековечения памяти  
о Великой Отечественной войне и блокаде Ленинграда  
в петербургской монументальной скульптуре 1990–2010-х гг.**

*Статья посвящена изучению основных тенденций увековечения памяти о Великой Отечественной войне и блокаде Ленинграда в петербургской монументальной скульптуре 1990–2010-х гг. Материалом для статьи послужили произведения, представляющие широкий круг образов, сюжетов и мотивов. Прослеживаются истоки пластического решения памятников, представляющих портретные статуи героев Великой Отечественной войны и деятелей культуры блокадного Ленинграда, произведений, связанных с темой детей блокады и малолетних узников фашистских концлагерей, а также памятных знаков, посвященных значительным эпизодам жизни осажденного города.*

Ключевые слова: монументальная скульптура, памятник, статуя, Великая Отечественная война, блокада Ленинграда, петербургское искусство.

**Elvira B. Tibilova**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Stieglitz

**The sources and main trends of perpetuation of memory  
about Great Patriotic War and the Siege of Leningrad  
in the Petersburg monumental sculpture of the 1990-2010's**

*The article is dedicated to the research of the main tendencies of perpetuation of memory about Great Patriotic War and the Siege of Leningrad in the Petersburg monumental sculpture of the 1990-2010's. The article is based on the works presenting the wide circle of images, themes and motifs. There are investigated the sources of plastic decision of monuments, presenting the portrait statues of heroes of the Great Patriotic War and the outstanding masters of Leningrad culture, the works that are connected with the faith of the children of Siege and memorial signs that are dedicated to the significant episodes of life in Leningrad in the siege period.*

Keywords: monumental sculpture, monument, statue, Great Patriotic War, siege of Leningrad, Saint-Petersburg art.

Сейчас, в канун 75-летия Великой Победы, особенно актуальным представляется обобщение опыта художественного осмысления героическо-

го и трагического аспектов темы Великой Отечественной войны в произведениях монументального искусства. К сожалению, на данный момент опыт создания новых памятников 1990–2010-х гг., посвященных столь важной и ответственной теме, еще не обобщен и не осмыслен должным образом. Это касается, в том числе, монументальной скульптуры Санкт-Петербурга, где убедительное воплощение получил круг сюжетов и образов, связанных с битвой за Ленинград и жизнью города в блокадном кольце. В этом отношении опыт Санкт-Петербурга, где на протяжении последних трех десятилетий был создан ряд значительных произведений, обращенных к памяти о войне и блокаде, представляется особенно актуальным и важным. Таким образом, актуальность статьи связана не только с подведением итогов уже достигнутых образных результатов, но и с определением возможных путей развития обозначенной темы в скульптуре на ближайшие годы.

Статья призвана выявить основной круг тем и образов, получивших отражение в монументальной пластике Санкт-Петербурга, и виды памятников, установленных на его территории в период 1990–2010-х гг. Другой важной задачей является анализ пластического решения отдельных работ и выявление основных тенденций воплощения авторского замысла с точки зрения соотношения их с опытом, накопленным в советскую эпоху. Также целью автора является определение принципиально новых приемов, которые появились в воплощении темы Великой Отечественной войны и блокады за последние три десятилетия.

Для начала необходимо назвать самые известные примеры воплощения темы войны и блокады в искусстве Ленинграда, которые по праву вошли в золотой фонд истории отечественной монументальной скульптуры. Это, прежде всего, монументы «Мать-Родина» на Пискаревском мемориальном кладбище (1960), «Разорванное кольцо блокады» (1966) и «Героическим защитникам Ленинграда» на площади Победы (1975). Можно сказать и о том, что само пространство города на Неве, хранящее память о беспримерной девятисотдневной эпопее, о ее жертвах и подлинных героях, предполагает необходимую высоту художественного уровня каждого нового монументального произведения, посвященного этой героической и скорбной теме.

После 1991 г. тема Великой Отечественной войны и блокады, в отличие от темы революционного движения и Гражданской войны или темы труда (тоже стержневых для советского искусства), не уходит из петербургской скульптуры. Напротив, она обретает новый импульс для своего развития. Это было связано, в первую очередь, с необходимостью увековечить важнейшие памятные даты через воплощение образов людей и событий, непосредственно связанных с этими датами, в произведениях монументальной пластики. Прежде всего, это 50-я годовщина полного снятия блокады (январь 1994 г.), 50-летие Великой Победы (май 1995 г.) и следующие юбилейные годовщины, связанные с указанными историческими событиями.

Примечательно, что в 1990-е гг. первые значительные памятники были установлены только в канун 50-летия Победы. Местом их установки стал Московский парк Победы. Первый из них – павильон жертвам блокады Ленинграда («Ротонда», архитектор Е.Ф. Шаповалова) – был открыт 27 января 1995 г. Решение о создании этого монумента было принято еще в январе 1990 г., а работы по установке памятника начались весной 1993 г. Здесь можно говорить о вполне оправданном выборе воплощения значительной темы – скорбного напоминания об участии тысяч ленинградцев, умерших от голода, в форме архитектурного монумента. В данном случае он соединяет функции памятной часовни и античного склепа с размещенным в центре архитектурной композиции погребальным памятником-урной. Действительно, Павильон жертвам блокады Ленинграда фактически впервые по-настоящему раскрыл и увековечил самую тяжелую и скорбную страницу, связанную с предысторией создания Московского Парка Победы: «Считалось, что прах сожженных в печах кирпичного заводика ссыпался в пруды. Но при прочтении специалистами заметок работников заводика закрались сомнения, что пруды стали единственным местом захоронения. Как показали изыскания специалистов из Санкт-Петербургской лесотехнической академии, в глубине холма, на котором стоит павильон, скрывается братская могила» [1]. Надпись на гранитном цоколе гласит: «В память тысяч погибших, жертв блокады и защитников города, сожженных в печах стоявшего здесь кирпичного завода». Этот павильон имеет выраженные параллели в культуре Античного Рима (где мотиву траурной урны принадлежала важная роль) и в искусстве русского неоклассицизма, где наиболее близкой образной параллелью такого типа монументального сооружения стал памятник «Любезным моим родителям» (архитектор Ч. Камерон), установленный в конце XVIII в. в Павловском парке.

В целом Павильон жертвам блокады акцентировал, прежде всего, трагический аспект осады Ленинграда, которому стали уделять большое внимание как раз в начале 1990-х гг. В то же время, памятник Маршалу Жукову, установленный 7 мая 1995 г., выступил своего рода необходимым пластическим и образным завершением ансамбля Московского парка Победы, окончательно подтвердив его статус памятника-посвящения героизму жителей и защитников города-фронта. Примечательно, что подготовка этого памятника к установке также проводилась с начала 1990-х гг. Важно подчеркнуть, что пространство парка и, в частности, его центральная аллея предполагали введение мощной пластической доминанты, которую парк не получил в начале 1950-х гг. (здесь предполагалось установить статую Сталина, под которую успели подготовить фундамент), а также и в последующие четыре десятилетия. Сейчас вполне закономерной представляется установка памятника Г.К. Жукову (он был направлен в Ленинград в самый тяжелый момент наступления фашистских войск в сентябре 1941 г. и во многом способствовал срыву планов захвата города) именно в Московском

парке Победы. Однако окончательный выбор в пользу установки именно в этом пространстве памятника легендарному полководцу (в определенный момент местом установки было выбрано пересечение проспекта Стачек и проспекта Маршала Жукова) предопределила не только мемориальная, но и чисто художественная задача. Она была связана с завершением паркового ансамбля в самой важной его части, с организацией его центра – композиционного и смыслового.

Окончательный вариант памятника Жукову (скульптор Я.Я. Нейман, архитектор Ф.А. Гепнер), утвержденный в ноябре 1993 г., в целом отвечал в эстетике советского «большого стиля» 1930-х – начала 1950-х гг. С другой стороны, следуя в русле классической школы (схема: «статуя-постамент», где фигура выше постамента в 1,2 раза) и придерживаясь точности портретной характеристики, скульптор все же отдает предпочтение лаконичному, ясно читаемому силуэту. Он отказывается от выраженных движений торса и патетических жестов, а также от включения избыточных деталей. Тем самым Аллея Героев – главная композиционная ось парка – обрела необходимую высотную доминанту (памятник хорошо обозревается с далекой дистанции), а Московский Парк Победы – своего рода смысловую сердцевину, пластически объединяющую большую группу скульптур, бюстов и отдельно стоящих статуй, установленных на Аллее Героев.

Вместе с тем, момент следования вариантам советской монументальной скульптуры 1930-х – первой половины 1950-х гг. оказался одной из основных тенденций в развитии ленинградской монументальной скульптуры в 1990-е гг., когда художественное наследие сталинской эпохи в искусствоведческой среде принято было активно критиковать и даже полностью отрицать. Эта ориентация на советскую неоклассику по-своему отразилась уже в антикизирующих формах Павильона жертвам блокады Ленинграда и получила продолжение в памятнике Г.К. Жукову. А затем, через 4 года, она отчетливо обнаружилась и в решении памятника маршалу Говорову.

Окончательный вариант этого памятника (открыт в январе 1999 г. на площади Стачек у Нарвских триумфальных ворот) был создан Е.Ф. Шаповаловой и скульптором Б.А. Петровым на основе статуи, которую при жизни маршала Говорова, в 1946 г., создал скульптор В.Я. Боголюбов. Здесь вновь можно говорить о развитии традиционной формы скульптуры, установленной на высоком постаменте и нацеленной на раскрытие героического содержания образа. Памятник призван воплотить узнаваемые черты характера и внешности военачальника и, что особенно важно, раскрыть меру его вклада в победное завершение операции «Искра». Классическая форма монумента в этом случае предопределена также историко-архитектурным контекстом: речь идет, в частности, о расположенных поблизости Нарвских триумфальных воротах – шедевре русского зодчества первой трети XIX в., увековечившем момент возвращения победителей Наполеона в столицу Российской империи.

Таким образом, пластическое решение каждого из двух памятников (Георгию Жукову и маршалу Говорову) требовало учета архитектурной и ландшафтной обстановки, уже сложившейся на территории, где были установлены статуи. Здесь в каждом случае приоритет как раз отдавался величественным архитектурным и скульптурным формам античности, русского классицизма первой половины XIX в., а также советской академической школы (наиболее характерные образцы которой появились как раз в первое послевоенное десятилетие, во время, когда создавался ансамбль Московского парка Победы с включенными в него скульптурными композициями). Такому типу памятника исследователь советской скульптуры Н.В. Воронов дал следующую характеристику: «в сложение традиционной схемы памятника основной вклад сделала эпоха Возрождения, окончательно же установилась эта схема в XVIII – первой половине XIX вв. В большинстве своем она состояла из следующих компонентов: городская площадь или другое большое открытое пространство, окруженное, как правило, трех-четырёхэтажными зданиями. Между этими зданиями и собственно памятником – зеленый партер <...> [он] создавался таким образом, чтобы существовало по крайней мере несколько точек, откуда памятник и окружающие здания воспринимались бы комплексно» [3, с. 43]. Это наблюдение представляется особенно важным с точки зрения выбора для памятников знаменитым военачальникам – героям битвы за Ленинград традиционной и во многом консервативной формы монумента. Однако в следующие два десятилетия приоритет за редкими исключениями будет отдаваться формам, где памятник создает вокруг себя, скорее, камерное, одухотворенное пространство общения вне уже сложившегося архитектурного или ландшафтного контекста.

В начале 2000-х гг. в монументальной скульптуре Санкт-Петербурга обозначилась новая тенденция, которая была связана, скорее, с поиском наиболее действенного воплощения индивидуальной памяти о блокаде. Здесь приоритет отдавался рядовым героям и жертвам блокады и бытовым ее эпизодам, действиям, выполнение которых в тяжелейших условиях зимы 1941/42 гг. уже было настоящим подвигом. Памятный знак (скульптор Б.А. Петров, архитектор С.П. Одновалов), установленный на набережной реки Фонтанки по инициативе главного художника Петербурга И.Г. Уралова в январе 2001 г., получил народное название «Блокадная полынья». Он представляет собой плиту серого гранита с женским профилем и лаконичной надписью. Отсутствие возможности восприятия рельефа с большого расстояния (памятный знак установлен в месте спуска к воде у дома номер 21), предполагало именно такую, более камерную форму воплощения авторского замысла. Особенно важным здесь был выбор места для установки памятного знака. Именно здесь, недалеко от Аничкова моста, набирали воду из реки тысячи ленинградцев. И сам памятный знак, размещенный в самом центре города, поблизости от его знаковых скульптурных и архитектурных памятников,

воспринимается сейчас символом стойкости и мужества. В наши дни «Блокадная полынья» стала местом регулярного проведения мероприятий, связанных с памятью о блокаде: «Здесь проходят торжественно-траурные церемонии: в воду опускают венки, и на набережной зажигают “свечи памяти”» [3]. Во многом здесь получили необходимое продолжение тема и пластическая концепция другого памятного знака – «Блокадный колодец» (установлен на фасаде дома номер 6 на проспекте Непокоренных в 1979 г.), также выполненного в форме высокого рельефа, вкомпанованного в форму круга. Однако это произведение, расположенное в районе площади Мужества, до сих пор мало известно большинству жителей Санкт-Петербурга, в связи с чем появление нового места памяти в историческом центре города, на набережной Фонтанки, представляется закономерным и необходимым.

Другая важная тенденция в воплощении памяти о Великой Отечественной войне и битве за Ленинград в произведениях современных скульпторов-монументалистов связана с темой блокадного детства и с участием детей – узников фашистских концлагерей. Эта линия получила последовательное развитие только на рубеже 2000-х и 2010-х гг. Первым в ряду таких монументальных работ стал памятник малолетним узникам фашистских концлагерей, установленный в Красном Селе (скульптор М.И. Третьякова, архитектор В.Б. Бухаев, 2009). Здесь использован любопытный прием – включение в блок гранита, в его проем, статуи маленькой девочки, силуэт которой повторяется в «пустом» пространственном объеме и в похожих силуэтах, где подобно эху повторяются такие же крохотные фигурки детей, бестелесные и бесплотные, оставляющие только контур на поверхности каменного блока. Этот памятник отчетливо обозначил тенденцию, которая вполне четко обозначилась к концу 1980-х гг и которая была охарактеризована следующим образом: «Все больше осознается то обстоятельство, что памятнику необходима собственная, причем, как правило, спокойная микросреда, некое переходное пространство, отделяющее его от динамично развивающегося города» [3, с. 18]. Действительно, можно говорить об успешной реализации в камерном формате мемориального ансамбля, включающего, помимо скульптурной и архитектурной части памятника, окружающий его ландшафт. Здесь особенно важно подчеркнуть, что в целом обращение к мемориальному ансамблю как форме увековечения памяти о войне и блокаде в практике монументального искусства Санкт-Петербурга и других городов России сейчас встречается сравнительно редко.

Следующим в ряду значительных монументальных работ, связанных с рассматриваемой темой, стал памятник «Детям блокады» (скульптор Г.В. Додонова, 2010), установленный в сквере на Наличной улице. Автор акцентирует внимание на сугубо бытовой, на первый взгляд, детали, которая понятна без лишних пояснений. Крохотная фигурка ребенка, занавеска и квадрат оконной рамы, символизирующий интерьер блокадной квартиры, позволяют емко раскрыть через изображение маленькой девочки судьбу тех,



кого принято называть «детьми блокады». Здесь использована форма жанровой по характеру композиции, получившей продолжение в многофигурной композиции памятника «Дети войны» (скульптор и архитектор В. Шплет, 2013). Памятник, установленный в сквере на пересечении проспекта Непокорённых и Меншиковского проспекта, был создан по инициативе Международной ассоциации общественных организаций блокадников города-героя Ленинграда. Само его местонахождение (неподалеку от Пискаревского мемориального кладбища) призвано было создать образ, где трагическое звучание как доминанта знаменитого мемориала словно оттеняется лирическим началом. Оно призвано утвердить светлую надежду и одухотворенную красоту детства, которая в военные дни сама по себе выступала залогом долгожданного мира.

Тенденция, связанная с жанрово-повествовательным прочтением темы войны и блокады, нашла продолжение в монументе «Памяти моряков полярных конвоев 1941–1945 гг.» (скульпторы Я.Я. Нейман, Г.В. Лукьянов, 2014). Памятник, установленный на Большом Смоленском проспекте перед зданием Морского колледжа, представляет собой изображения 3 моряков (советского, британского и американского) на одном из кораблей знаменитого конвоя. Это единство призвано символизировать коалицию 3 держав в годы совместной борьбы против фашизма. При всех достоинствах памятника (связанных, прежде всего, с обращением к сравнительно редкой для современного монументального искусства теме сплочения сил разных стран и народов в деле разгрома фашизма) здесь дает о себе знать излишняя обстоятельность, жанровая конкретика. Этот момент, который только усиливается сравнительно небольшими размерами произведения, вступает в известное противоречие и с символическим подтекстом. Он предопределен не только содержанием события, которому посвящен памятник, но и самой природой монументального искусства.

Иное решение, построенное на повышении условности пластической формы, представляет памятник «Мужеству ленинградцев, отстоявших наш город» (автор проекта – скульптор, заслуженный художник России Е.Н. Ротанов). В монументе, открытом в 2018 г. в Сквере Блокадников на пересечении проспекта Мориса Тореза и Политехнической улицы, скульптор находит чеканный ритм, объединивший ленинградцев в беспрекословной решимости до конца защищать свой город. Это единство подчеркивается включенностью, «впаянностью» фигур в монолит камня. Действительно, в отличие от памятника морякам полярных конвоев, автору важнее выявить в своих героях не индивидуальное, а типическое, показав через организацию пластической формы слияние сотен тысяч защитников города в единое целое. Однако в целом и такое решение, связанное с идеей взаимопроникновения скульптурной и архитектурной составляющих монумента, часто использовалось и обыгрывалось в советских памятниках и мемориальных ансамблях 1960–1980-х гг.

Наконец, особая группа произведений связана с портретными памятниками героям Великой Отечественной войны, принимавшим участие в битве за Ленинград, и литераторам, работавшим в блокадном кольце. Как правило, скульпторы-монументалисты отдают предпочтение традициям академической школы, где важно найти особое соотношение между узнаваемостью облика героя и целостностью концепции монумента. Памятник Мусе Джалилю (скульпторы Я.Я. Нейман, А.З. Зиякаев, 2011) представляет собой поясное изображение фигуры, венчающей гранитный постамент и визуально слегка отделившейся от его основной оси. Авторы подчеркивают нерасторжимое единство поэтического вдохновения и воинского долга в самом композиционном решении. Оно позволяет усилить ощущение волевого порыва за счет ситуации визуального подъема живо и точно вылепленной фигуры над прочным монолитом постамента.

К 105-летию со дня рождения Ольги Берггольц в Палевском саду (возле которого проходит улица, названная именем поэтессы), был установлен монумент (скульптор В.И. Трояновский, архитектор А.П. Чернов, 2015), который представляет собой бронзовую фигуру на фоне гранитной стены, символизирующей осажденный город. Автор памятника акцентирует в героине несломленный дух не средствами внешней монументализации фигуры, но, напротив, через раскрытие особой хрупкости, тонкой женственности. Это проявляется, прежде всего, в жесте руки, обращенном к самой себе и к невидимому собеседнику (поэтесса, кажется, запечатлена в момент, когда произносятся знаменитые строки, начертанные на стеле). Это позволяет еще отчетливее понять подвиг, которым были жизнь и творчество О. Берггольц в осажденном городе. Памятник развивает тип монументального скульптурного произведения, отделенного от городского пространства зеленой «микросредой», о котором мы говорили выше в связи с памятником, установленным в Красном Селе.

Еще сильнее мотив монумента, извлеченного из динамичного пространства мегаполиса и требующего перехода в другое, камерное пространство внутреннего двора со своей «зеленой зоной», выражен в другом памятнике Ольге Берггольц. Об идее создания этого памятника, установленного в сентябре 2014 г. во дворе дома № 20 по набережной Черной речки (ныне получившего название «Сквер Ольги Берггольц»), один из городских интернет-порталов сообщал следующее: «12 сентября 2014 г. во дворе дома 20 по набережной Чёрной речки открылся сквер, посвященный Ольге Берггольц. Блокадная поэтесса жила в соседнем доме. Садик во дворе на Чёрной речке существовал давно, но в 2014 г. его решили благоустроить заново. Внутриквартальную растительность преобразовали по проекту авторского коллектива под руководством архитектора Валентина Федоренко. Место было выбрано потому, что Берггольц жила здесь в 1959–1975 годах» [4]. Композиция из гранита, выполненная В.Г. Федоренко в соавторстве с коллективом молодых санкт-петербургских скульпторов, включает 3 предмета,

связанных с жизнью и творчеством Берггольц: печатная машинка, личный дневник и микрофон, находившийся в радиорубке ленинградского радио. Такая камерная форма монумента обращена, скорее, не к конкретному человеку (собственно портретное изображение здесь отсутствует), а к символическому прочтению его судьбы. Это не только блокада, но и трагические страницы жизни поэтессы до начала войны и в первые годы после ее завершения. И здесь перемещение памятника во дворик, создающий во многом уникальный «микроансамбль», способствует более глубокому восприятию концепции памятника и дворика (сквера) в целом. В таком случае выведение этой скульптурной композиции на открытое обозримое пространство, будь то площадь или парк, действительно, выглядело бы весьма неуместным. Здесь, несомненно, особенно актуальной становится задача создания эмоционально окрашенного пространства, не требующего больших пространств и тщательно разработанного архитектурного и ландшафтного контекста. «...Эмоциональная среда скульптурного произведения возникает не только благодаря специфической атмосфере, воздействующей на психологию зрителя. <...> Энергия особого излучения, исходящего от произведения искусства, хорошо известна всем, кто по-настоящему умеет ощущать жизнь художественного образа. Она и есть его подлинная сила. Поэтому эмоциональное пространство произведения – ничто иное, как своеобразное силовое поле» [5, с. 141], – отмечает Н.И. Полякова. В таком случае даже памятник, имеющий совсем скромные размеры, может создать, организовать вокруг себя такое эмоционально окрашенное пространство. Оно, в свою очередь, способно стать точкой притяжения для зрителей (в данном случае, в первую очередь, для почитателей творчества О.Ф. Берггольц и для участников акций, приуроченных ко дню начала и полного снятия блокады), и выступает важным дополнением к уже солидной иконографии знаменитой ленинградской поэтессы в монументальном искусстве города. Назовем также открытый в 2005 г. памятник на надгробии О. Берггольц на Литераторских мостках и мемориальные доски, установленные на улице Рубинштейна и на Доме Радио – произведения, представляющие жанр мемории, который в данной статье специально не затрагивается.

В Санкт-Петербургской монументальной пластике, посвященной выдающимся деятелям культуры, биография которых неотделима от блокады и битвы за Ленинград, востребована также форма поиска индивидуального через типическое. Личность творца (литератора или художника) оценивается через его сопричастность другим – тем, кто выполняет свой гражданский или воинский долг. Удачным примером такого подхода является памятник Герою Социалистического труда Михаилу Дудину (скульптор Н. Вострикова, 2018). Он отмечен внешней простотой и одновременно масштабом и многоплановостью образного решения: образ поэта кажется неотделимым от образа миллионов его однополчан, от их судьбы. Здесь введение жанрового момента (солдат представлен в момент длящегося дви-

жения) оправдано замыслом автора, для которого судьба поэта-фронтовика неразрывно связана с километрами пройденных боевых дорог.

Подводя итог рассмотрению истоков и путей образного воплощения памяти о Великой Отечественной войне и блокаде Ленинграда в петербургской монументальной скульптуре 1990–2010-х гг., можно сделать следующие выводы. В целом в этот период тема Великой Отечественной войны и тема блокады становятся практически неотделимыми друг от друга и получают воплощение в нескольких основных тематических направлениях. Первая – это памятники героям битвы за Ленинград, где рядом с военачальниками и рядовыми бойцами в 2000–2010-е гг. все чаще появляются образы писателей и поэтов, тех, для которых сама работа в условиях блокады или фронта были настоящим подвигом. Здесь наблюдается эволюция от решений 1990-х гг., отдающих приоритет героическим интонациям в воплощении личности модели через классическую форму портретной статуи (памятник маршалу Жукову, памятник Л. Говорову), к более камерным и сложным интонациям. Они раскрывают в образе человека то, что могло сближать его с современниками, выделять неповторимые качества его характера или черты творчества, связанного со служением гражданскому и воинскому долгу (памятники Джалилю, М. Дудину и О. Берггольц). К счастью, эти памятники не затронула весьма спорная и в целом негативная тенденция, которую, однако, можно заметить в композициях жанрового плана (например, в памятнике «Детям войны» на проспекте Непокоренных или в монументе «Памяти моряков полярных конвоев 1941–1945 годов»). Эту тенденцию Е.Ю. Лекус обозначила следующим образом: «стремление придать изображаемому максимальную достоверность за счет проработки мельчайших деталей, как правило, “сглаженных” в обобщенной монументальной форме, приводит к обратном эффекту <...> в итоге исчезает образ самого персонажа: фон оказывается важнее самого героя (выделено Е.Ю. Лекус). И это еще одна – общая для большинства отечественных образцов современной монументальной скульптуры тенденция» [6, с. 229–230].

В целом можно признать, что санкт-петербургские скульпторы и архитекторы, которые обращаются сейчас к теме блокады и к более широкой теме войны, понимают опасность, которая таится в таком буквалистском, натуралистическом подходе к образу человека, к значимому историческому событию или эпизоду из жизни и борьбы города-фронта. Приоритет здесь может отдаваться плодотворному наследию советской скульптуры, разумеется, предполагающему творческое освоение с учетом опыта новаторских художественных направлений XX столетия. В таком случае условность пластической формы не приводит к обеднению образа, к снижению его узнаваемости и психологической убедительности (здесь можно назвать мемориальную композицию в сквере Ольги Берггольц на Черной речке или памятник, установленный на Площади Мужества в 2018 г.). Напротив, происходит активизация зрительского восприятия, включение мира личности творца

в более широкий и сложный историко-культурный контекст, что представляется особенно важным в отношении увековечения памяти О. Берггольц (многие факты ее биографии были изучены и стали достоянием почитателей ее творчества только в последние годы).

С другой стороны, интерес к традициям реалистического портретного или жанрового изображения в монументальном искусстве позволяет сохранить для его современных образцов необходимый масштаб и высоту образной задачи. Решение этой задачи, как мы могли убедиться на примерах памятного знака «Блокадная полынья» и памятника детям – узникам нацистских концлагерей в Красном Селе, нередко предполагает емкое лаконичное воплощение замысла в остром и драматичном сопряжении фигуры или лица человека и блока камня. Неподатливый материал своим объемом и фактурой обозначает и воплощает драму блокады и войны, но в определенном ракурсе может выступать также своего рода символом мужественного преодоления этой трагедии. Наконец, еще одной плодотворной тенденцией следует считать поиск камерных решений, помогающих создать особую эмоциональную зону для памятника, где неуместны торжественные, пафосные интонации. В таком случае главной задачей становится сохранение индивидуальной памяти о тех, чья судьба оказалась неразрывно связанной с войной и блокадой, что убедительно подтверждают рассмотренные нами произведения последних двух десятилетий.

### Литература

1. *Памятник жертвам блокады Ленинграда*: официальный городской туристический портал Санкт-Петербурга «Visit Petersburg». – URL: <http://www.visit-petersburg.ru/ru/showplace/199598/> (дата обращения: 10.02.20).
2. *Воронов, Н. В.* Советская монументальная скульптура 1960–1980 / Н. В. Воронов. – М.: Искусство, 1984. – 226 с.: ил.
3. *Воронов, Н. В.* Монумент в городе. Скульптура в городе / Н. В. Воронов. – М.: Советский художник, 1990.
4. *Ваш город Санкт-Петербург* // Blog Fiesta. – URL: <https://www.fiesta.ru/spb/places/skver-imeni-olgi-berggolts/> (дата обращения: 08.02.20).
5. *Полякова, Н. И.* Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. И. Полякова. – М.: Советский художник, 1982. – 199 с.: ил.
6. *Лекус, Е. Ю.* Монументальность versus постмонументальность: отечественная скульптура XX–начала XXI века / Е. Ю. Лекус // *Связь времен: отечественная практика пространственных искусств на рубежах истории: XX век* / Е. Ю. Лекус. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2015.

УДК 7.071.1:75.052(478)Hjemuraru

**В. В. Рокачук**

Кишинёв, Молдова

Институт культурного наследия

Министерства образования, культуры и исследований

### **Творческий путь молдавского художника Филимона Хэмурау**

*Работа посвящена изучению творческого пути молдавского художника и педагога Ф. Хэмурау (1932–2006). Хэмурау принадлежал к числу мастеров, успешно сочетающих в своем творчестве различные виды и жанры изобразительности, в том числе и монументальное искусство. Элементы сценографического искусства перешли в его станковую живопись, книжную и журнальную графику, декоративность витражей и мозаик прочитывается в его книжной графике, иллюстрирующей молдавский эпос.*

Ключевые слова: живопись, сценография, иллюстрация, мозаика, витраж.

**Victoria V. Rokachuk**

Chisinau, Moldova,

Institute of Cultural heritage

of Ministry of education, culture and researches

### **Fine art career of the moldavian artist Filimon Hamuraru**

*The work is devoted to studying of a career of the Moldavian artist and the teacher Filimon Hamuraru (1932-2006). Filimon Hamuraru belonged to number of the masters who where successfully combining different types and genres of art including monumental art in the creativity. Elements of scenographic art turned into his easel painting, book and journal graphics, the decorative effect of stained-glass windows and mosaics are seen in his book graphics illustrating the Moldovan epos.*

Keywords: painting, scenography, illustration, mosaic, stained-glass window.

Все выдающиеся исторические эпохи знаменовались появлением художников-универсалов, которые ярко проявляли себя в нескольких творческих областях, в том числе и в монументальном искусстве. В молдавском изобразительном искусстве Филимон Хэмурау был одним из последователей такой традиции.

В XX в. универсальность людей искусства являлась одной из характерных особенностей эпохи модернизма, французского стиля Ар-нуво, русского модерна, соцреализма, её черты продолжают проявляться и в постсоветский или постмодернистский период.

В стремлении прославить эпоху советская доктрина, начало которой совпало с началом творческой карьеры Ф. Хэмурау, основывалась на

примере классических стилей и отрицании модернизма. Однако, некоторые черты и проявления искусства модернизма проникали в произведения многих советских художников, в том числе и в произведения Хамурау. Увлеченный экспериментом, художник стремился к стилистическим, жанровым и пластическим поискам, оставаясь верным своим оригинальным техническим приемам, благодаря которым он стал известен, как выдающийся мастер молдавского изобразительного искусства. Как впоследствии художник утверждал в прессе, основным методом его творчества было идти «от себя к себе» [8, с. 3].

При изучении советского искусства трудно проследить, на сколько художники хотели или могли соответствовать идеалам своего времени, каково было их мнение об исторических стилях и тенденциях, с какими проблемами они сталкивались, каковы были их истинные методы. О предпочтениях и вкусах художников говорят их работы, архивные документы и другие опубликованные материалы. Но картины, как и тексты, можно читать между строк.

Ф. Хэмурау принадлежал к тому числу молдавских художников, которые искренне верили в советские идеалы и стали истинными «продуктами» своей эпохи. В каком-то смысле эти идеалы послужили вдохновением или стимулом для их достижения в процессе их становления, как выдающихся личностей. Таким образом, творчество Хэмурау необходимо рассматривать в социокультурном контексте исторического периода, в которой он жил и творил. «На протяжении многих лет я был свидетелем роста и развития республики, я вырос с республикой, я созрел с ее становлением, и это, несомненно, оставило глубокий след в моей судьбе», – признавался Ф. Хамурау в одном из интервью [6, с. 7].

Художник родился 9 декабря 1932 г. в Кишинёве. В 1954 г. он окончил тогдашнее Республиканское художественное училище им. Ильи Репина (ныне Художественный колледж им. Александру Плэмэдялэ), затем в 1962 г. – Всесоюзный Государственный Кинематографический Институт в Москве. В 1963 г. Хэмурау стал полноправным членом Союза художников и Союза Кинематографистов Молдавской ССР. С тех пор и до дня своей смерти (31 марта 2006 г, Кишинёв) художник участвовал в большинстве художественных выставок, организованных Союзом Художников, Министерством культуры СССР и Республики Молдова.

С 1963 по 1967 г. Ф. Хэмурау работал сценографом на киностудии «Молдова-Фильм», в юношеском Театре «Lucefărul» и в кишинёвском Театре Оперы и Балета. С 1967 по 2002 г. он работал как свободный художник в области монументального искусства, станковой живописи и графики, театральной и кино сценографии, как педагог обучил нескольких поколений художников.

В 1962, 1963, 1967, 1982, 1991, 2002, 2012 гг. в Кишиневе, Тирасполе и Бакэу (Румыния) были организованы персональные выставки

произведений Ф. Хэмурау. В то же время работы художника экспонировались и на международных выставках в Москве (1974), Берлине (Германия, 1981), Бакэу (Румыния, 1991), Белоруссии (1991). С 1971 по 2004 год он участвовал в творческих базах в Бакэу, Брэиле, Тулче (Румыния), Братиславе (Словакия), Чимишлии (Республика Молдова), Гурзуфе (Украина), Гаване (Куба), Сенеже (Российская Федерация), Стражине (Болгария), Вильнюсе (Литва).

Творчество Хэмурау было высоко оценено ещё в период его молодости. В 1967 г. художник был награжден молодежной премией Молдавской ССР имени Бориса Главана, а в 1981 г. – получил звание заслуженного художника. В период с 1972 по 1982 г. он работал в области монументального искусства и украшения общественных зданий (мозаика и витражи). Созданные на протяжении всей жизни, его работы хранятся в музейных и частных коллекциях Республики Молдова и за ее пределами.

Начиная с 1950-х гг. Ф. Хэмурау практически одновременно работал в области сценографии, живописи и книжной графики. «Когда кисть, казалось, исчерпывала свои возможности, художник обращался к тонкому резцу гравера» [1, с. 5], – так писал Евгений Барашков в своей монографии, посвященной творчеству Хэмурау. Художник не отдавал предпочтения одной определенной технике, все его работы оригинально дополняют друг друга. В творчестве Ф. Хэмурау книжная графика и станковая живопись пронизаны чертами монументальности, а некоторые живописные картины – юмором и сатирическими образами, навеянными карикатурами (художник также сотрудничал с сатирическим журналом «Кипэруш») [4].

Вероятно, именно благодаря его работе в качестве сценографа, в изобразительном искусстве художника присутствуют элементы драматизма, округлые барочные формы, контрасты динамизма и статики, изображение образов в разных плоскостях и ракурсах, панорамные виды. Многие его композиции, как кинолента, широкоформатные, в них бурная игра красок передает основную атмосферу содержания картины. В качестве драматических акцентов, в некоторых графических произведениях Хэмурау присутствуют элементы эстетики безобразного. В этом контексте особый интерес представляют выражения лиц героев, которые пластически отражают все состояния, эмоциональные переживания и психологию образов. Благодаря этим средствам работы художника как будто оживают, приближаются к правде жизни (критерию, типичному для искусства того времени) и кажутся лишенными условности. Характерной чертой всего творчества Ф. Хэмурау является жест, который придает его изображениям совершенно особые черты и отражает его авторскую индивидуальность. У зрителя возникает ощущение, что движение зарождается внутри каждой картины мастера.

Когда Ф. Хэмурау спросили однажды, в какой области он преуспел больше всего, художник ответил: «Я думаю, что в станковой живописи.



Почему?.. Если в других жанрах художник волей-неволей связан с текстом или с уже задуманной идеей (я имею ввиду сценографию или книжную графику, в которой художник является лишь иллюстратором и только в редких случаях может добавить что-либо своё), в картине он автор от начала и до конца. Он не зависит от чьей-либо идеи» [6, с. 7].

Согласно требованиям эпохи, в советской живописи, как и во всех других областях, долгое время преобладали образы рабочих и колхозников, фигуры вождей Ленина и Сталина, сцены революционного характера или повседневной советской жизни. Художникам в качестве примера реалистического искусства были приведены работы И.Е. Репина и др. Основными важными темами считались те, что были связаны с этапами развития советского государства и социалистических республик.

По словам Ф. Хэмурау, для него было великой честью в 1957 г. писать свою первую тематическую картину «Ликвидация безграмотности», предназначенную для Государственного исторического музея [7]. По его словам, тогда он считал необходимым, творчески выражать себя, раскрывать своё отношение к определенным состояниям, фактам, явлениям. Для автора его полотна «Провозглашение Молдавской РАСС в 1924 году»; «Утро 28 июня 1940 года»; «Август 1944 года»; триптих «Единство сердец» и все произведения, посвященные Советской Молдове, представляли историю нашего становления и развития родного края.

Не каждый человек любит историю своей страны и принимает ее такой, какая она есть. Ф. Хэмурау принял реальность, стал членом партии и как истинный советский гражданин трактовал смысл понятия «ангажированное искусство»: «Быть ангажированным – значит быть гражданином своей Родины. «Ангажированность» – это не что иное, как способность понимать события, происходящие в обществе... Но я рисую, работаю в других изобразительных жанрах... только темы, которые близки мне по духу» [2].

Многие тематические работы Хэмурау в иконографическом и иконологическом плане исследований можно рассматривать наряду с работами, созданными другими авторами. Его сценографические эскизы можно изучать одновременно с эскизами, созданными А. Шубиным, выдающимся молдавского сценографом советского периода. Однако возможно и другое сравнение. Например, картины «27 февраля 1917» (1917 г.), «Большевик» (1920) русского художника Б. Кустодиева по тематическому посылу роднятся с ранними работами Хэмурау. В первой упомянутой работе ярко проявляются черты реализма, другая – символична.

В работах Хэмурау мы наблюдаем множество фигурных групп с флагами, которые отображаются не в строгом, уверенном порядке, объединёнными общим движением, а наоборот, как будто разбросаны по поверхности холста. Таково, например, его полотно «Провозглашение Молдавской РАСС» (1974), воспроизведенное на первой странице каталога выставки, посвященное 60-летию со дня образования Молдавской РАСС и

создания Коммунистической партии Молдавии [9, с. 1–32]. В этой работе кто-то выступает, а кто-то скромно слушает оратора. Жесты персонажей не кажутся декларативными и не выражают что-то уверенное. Создается впечатление, что все похожи друг на друга, в своём неуверенном отношении к ситуации. Некоторые персонажи изображены со спины, сложными и пастозными мазками.

«Большевик» Кустодиева, через контраст масштабов, подчеркивает огромное количество идущих людей. Все, как один, «монументальные», твердо убеждены в выбранном направлении и пути. Другое отличие состоит в том, что в работах Б. Кустодиева цвета прозрачны, много чистого белого.

В цветовом решении тематических картин Ф. Хэмурау много использовал оттенки цветного серого, сложные сочетания цветов, что не придавало произведениям эффекта спонтанности жеста, более раскрывая отношение художника к воспроизводимым идеям. Несмотря на это, его графические иллюстрации, особенно созданные после 1990-х гг., выражают свежесть и спонтанность, подчеркивая высокий уровень мастерства и профессионализма автора.

Ф. Хэмурау не был приверженцем представления жизни в розовых, оптимистичных тонах, выражающих счастье или абсолютную радость. Эстетика безобразного часто служила предметом и творческим кредо автора. В 1980-е гг. его любимым художником был Питер Брейгель Старший, его интересовали работы Альбрехта Дюрера, произведения немецкого возрождения. Условность композиций и рисунков персонажей во многих работах Хэмурау отражает влияние сурового стиля, который проявился в советском искусстве в 1950-е гг. и подвергался резкой критике. Этот стиль был характерен для творчества некоторых молдавских художников (В. Обуха, А. Новикова, И. Степанова и др.). Сродни декоративному искусству, данный стиль уже практически не анализируется с негативной стороны, своеобразно подчёркивая отношение к социалистическому реализму в молдавском изобразительном искусстве. Таким образом, лишь тематика, точнее, названия работ художников, считаются ангажированными. Как утверждал Филимон Хэмурау, они прекрасно отражали историю и обстоятельства того времени.

Художник сделал несколько сценографических декораций для театральных, оперных и балетных спектаклей, поставленных в Кишиневе, Киеве, Москве. Среди них спектакли «Дети и яблоки» Кондри», «Casa mare» Иона Друцэ, «Las' să-i bine» Аны Лупан, «Двенадцатая ночь» Уильяма Шекспира, «Şi sub cerul acela» Аурела Бусуйок и др.

Как книжный график Ф. Хэмурау проиллюстрировал детскую поэзию Михая Эминеску, произведения Иона Крянгэ, Эмилиана Букова, Ариадны Шаларь, Андрея Лупана, Петру Заднипру и др. Он любил иллюстрировать баллады и сказки. Графика Хэмурау продолжила традиции молдавских мастеров П. Шилинговского и Б. Несведова, в ней заметно влияние бессарабской иконы и «формулы» К. Брынкузи, И. Цуку-

леску или П. Филонова, отраженных во множественности сюжетов и изображений персонажей.

Известно об участии художника в качестве актера в фильме «Горькое лекарство». Декоративная линия его творчества, отразившаяся в мозаиках и витражах, представляет собой пример передачи национальной специфики в молдавском изобразительном искусстве, в них присутствуют исторические темы («Освобождение»), сюжеты из сказок («Кошелек с двумя денежками», «Căluțul năzdrăvan», «Иван Турбинкэ»), эпос («Вкус вина»). Художник также делал эскизы для gobеленов. На протяжении всей своей жизни Хэмурау оставался верным социальной теме, проблеме воспитания детей, творческой молодежи или борьбы с алкоголизмом, наркоманией и т.д. Его миниатюрные полотна в форме гротеска раскрывают человеческие пороки.

В творчестве каждого художника есть определенные аспекты и формы самовыражения, менее известные широкой публике, которые выявляются не сразу. Так, критик К. Спыну отметил в качестве постоянного ориентира в творчестве Ф. Хэмурау жанр портрета, пейзажа и натюрморта [4, с. 1–48]. В этом контексте, следует отметить серию автопортретов художника, в том числе его автопортрет с писателями (1989) [5, с. 12–13]. Автопортреты Филимона Хэмурау прочитываются и в его графических иллюстрациях.

Несмотря на то, что уже было опубликовано некоторое количество статей и монографических исследований о творчестве Филимона Хэмурау, его искусство достойно дальнейшего изучения.

## Литература

1. *Baraşkov, E. Filimon Hămuraru: (teatru, cinema, pictură, vitralii, mozaicuri, grafică)* / E. Baraşkov. – Chişinău: Ed. Literatura artistică. – 1986. – P. 5.
2. *Bobernaga, S. Angajat în tematica actuală* / S. Bobernaga // *Literatura și arta*. – 1982. – 16 decembrie (nr. 51).
3. *Chipăruș*. – Chişinău, 1961. – Mai (nr. 9).
4. *Spînu, C. Filimon Hămuraru: monografia-album: (grafică și pictură)* / C. Spînu. – Ed. Cartea Moldovei, 2002. – 48 p.
5. *Spînu, C. Filimon Hămuraru* / C. Spînu // *Atelier*. – Chişinău, 2003. – Nr.1. – P. 12-13.
6. *Zbârciog, V. Un artist care nu așteaptă inspirația...* / V. Zbârciog // *Literatura și arta*. – 1981. – 15 ianuarie (nr. 3). – P. 7.
7. *Валентинов, Л. Верность теме* / Л. Валентинов // *Молодёжь Молдавии*. – 1985. – 5 octombrie.
8. *Демидович, Л. Я иду от себя к себе...* / Л. Демидович // *Независимая Молдова*. – 1996. – 25 iunie (nr. 153). – с. 3.
9. *Искусство Советской Молдавии: catalog al expoziției, consacrate 60 de ani de la înființarea RASS Moldovenești și crearea Partidului Comunist Moldovenesc* / autor al textului introductiv F. Şapoşnikov. – M.: Советский художник, 1984. – 32 с.

УДК 75.052:738.5(=161.1)Myl'nikov

**Ван Чао**

Шуан Я Шан, Китай

Российский государственный педагогический  
университет имени А. И. Герцена

**Особенности монументальной живописи  
(на примере произведений А. А. Мыльникова)**

*В статье рассматриваются произведения монументальной живописи А.А. Мыльникова, являющиеся одними из основных в его творческом наследии: «Клятва балтийцев» (1946), «Эскиз декоративной росписи» (1946), «Изобилие» (1955), «Плач» (2012) и др. Характеризуется их образная выразительность, декоративность живописного строя, особенности исполнения и признаки монументальности.*

Ключевые слова: А.А. Мыльников, монументальная живопись, мозаика.

**Van Chao**

Shuang Ya Shan, China

Russian state pedagogical university of A. I. Hercen

**Features of monumental painting  
(on the example of the works of A. A. Mylnikov)**

*The article deals with the works of monumental painting by A.A. Mylnikova, which are one of the main in his creative heritage: "The Oath of the Baltic" (1946), "Sketch of decorative painting" (1946), "Abundance" (1955), "Crying" (2012), etc. Their figurative expressiveness, decorativeness are characterized. picturesque structure, performance features and signs of monumentality.*

Keywords: A.A. Mylnikov, monumental painting, mosaic.

Монументальное искусство, как правило, представляет собой произведения большого формата, которые дополняют естественную или архитектурную среду, придавая ей целостность и идейную завершенность. Величественные памятники, мозаичные и живописные панно, масштабные витражи, многофигурные скульптурные композиции и элементы декора – традиционные образцы монументального искусства. Гармоничное сочетание материализованной идеи автора и окружающей среды говорят о последовательной и тщательной работе над образом. Художник должен знать законы композиции и перспективы, пропорций человеческого тела и пластическую анатомию, владеть различными техниками и уметь работать в материале.

Такого подхода придерживался известный художник-монументалист, живописец и педагог, профессор, руководитель мастерской монументальной

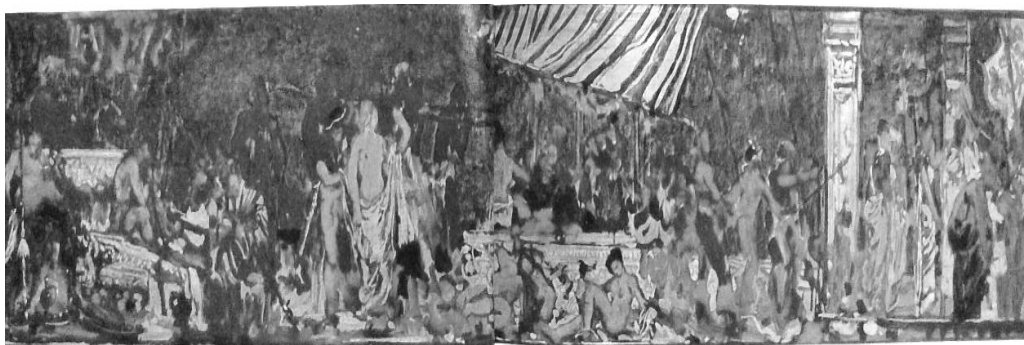
живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина А.А. Мыльников (1919–2012). Художник стремился создать такие произведения, которые своим образным строем выражали бы общественно-значимые события и взгляды, отвечали историческому контексту и обладали вневременным значением. «Необходим отбор, обобщение, умение цельно видеть, жертвовать второстепенным ради главного. Важно понимать, что цельность не является простым упрощением» [2, с. 23]. Но это результат тщательного анализа и кропотливой работы с натурой. Своим трудолюбием, стремлением к высоким идеалам, постоянным изучением новых техник и методов создания художественного образа мастер был примером для своих многочисленных учеников, коллег и последователей.

Обучение А.А. Мыльникова на архитектурном факультете в течение 3 лет заложило основы знаний в области зодчества, композиции, способов создания выразительного художественного образа. В дальнейшем, перейдя на живописный факультет, он активно использовал эти знания и совершенствовал свои навыки, углубляясь в изучение работ мастеров прошлого, уделяя особое внимание древнерусскому монументальному искусству – храмовым мозаикам и фрескам. По убеждению художника, «нельзя сделать шаг вперед, не отталкиваясь от чего-то твердого, основательного; от зыбкого “ничего” не оттолкнешься» [3, с. 229]. Поэтому мастер стремился понять секрет выразительности этих произведений, особенности красоты рисунка и его точность, колористический строй.

«Клятва балтийцев» (206 × 526, 1946) А.А. Мыльникова – это пример становления самобытного художника, идущего путем постоянного поиска, неустанный труд и творческих экспериментов. Однако, по мнению искусствоведа К.К. Сазоновой, «не все одинаково удалось в этом первом крупном произведении. Некоторая театральность, излишне акцентированная постановочность, прослеживаемая в правой группе персонажей, мешают воспринимать общий эпический характер работы» [1, с. 27]. Тем не менее, центральная группа написана убедительно и передает высокую идею служения родине и жертвенности. Драматизм сюжета, монументальность и ритмичность расположения фигур, проработка композиции, учет особенностей техники мозаики, преобладающая суровая сине-черно-белая палитра объединены умелой рукой мастера в целостное произведение-реквием, ставшее образцом советской монументальной живописи.

В 1946 г. была создана еще одна многофигурная композиция – «Эскиз декоративной росписи» (1946). В этой работе, выполненной маслом, Мыльников обращается к античному сюжету: воины и женщины расположились в большом мраморном зале (ил. 1). Благодаря низкой линии горизонта пространство произведения здесь также уплощено. Несмотря на то, что персонажи детально не проработаны, отношения фигур, обусловленные продуманными пластическими связями, их характер угадываются в жестах, позах, одеждах. Контраст между людьми и фоном также придает полотну черты

монументальности. А.А. Мыльников часто сравнивал глубину и многогранность художественного образа с многоголосым хором, исполненного мелодичных нюансов и сложных звуковых переплетений. А раз так, то всякое упрощение любого изображения ведет к его эмоциональному обеднению, стирает уникальность, не доносит до зрителя всю гамму чувств и идей. Асимметричная композиция, сложные по выявлению пластической анатомии группы людей, предметная насыщенность фона, включение элементов архитектуры демонстрируют обширный комплекс средств создания многопланового, но целостного и тем убедительного художественного образа.



Ил. 1. Эскиз декоративной росписи. 1946

В 1955 г. группа художников в составе А.А. Мыльникова, В.И. Снопва и А.Л. Королёва завершает работу над мозаичным панно «Изобилие» (1 150 × 1 500, 1955), размещенном в вестибюле станции метро «Владимирская» в Санкт-Петербурге. Эта работа воплощает свойственные времени идеалы социализма: люди разных национальностей и различных профессий вдохновлены своим трудом, их лица воодушевлены, счастливы. Такая подача образов была каноничной в советской России 1950-х гг., когда была окончательно сформирована система «схем-стереотипов». Многочисленные изображения стройных и счастливых юношей и девушек заполнили интерьеры различных по назначению архитектурных сооружений. Но Мыльников и его соавторы – убежденные сторонники реализма и уважительного отношения к натуре, находят выходящее за рамки канона композиционно-пластическое решение, позволяющее передать людей живо и правдиво. Монументальность произведения выражается в синтетическом методе художественного воплощения, в умении комбинировать жанры и кропотливо разрабатывать общий изобразительный строй произведения. Особая символичность произведения сказывается в степени его художественного обобщения. Художникам удалось сохранить индивидуальность персонажей, что говорит о предварительной тщательной этюдной работе с натуры. Заниженная линия горизонта акцентирует внимание на фигурах, словно приподнимая их на воображаемый пьедестал, импровизированную сцену. Крестьяне и рабочие многонационального Советского Союза представляют результаты своего труда, то

изобилие, которое должно привести страну к процветанию и светлому будущему. Несмотря на очевидный пафос произведения, искренний интерес и уважение авторов проявляются в проработке образов: цвета одежды, атрибуты труда, взаимоотношение фигур между собой говорят о них не как о неких обобщениях, а об индивидуальностях. Эти идеи, этот всеобщий оптимизм характерны для 50-х гг. XX в., поэтому Мыльников и его коллеги стараются найти такие выразительные средства, которые не обеднили, не упростили бы образ, но сделали его как актуальным, так и вневременным.

Еще одна важная, можно сказать знаковая, программная работа А.А. Мыльникова была создана в технике флорентийской мозаики – «В.И. Ленин» (255 × 250, 1964), ставшая композиционным центром металлического занавеса Дворца съездов в московском Кремле. Резкие черты растиражированного впоследствии по плакатам, вымпелам, значкам и т.п. ленинского профиля, лаконизм изображения и светотеневой контраст позволяют даже на значительном расстоянии увидеть знакомый образ, слегка романтизированный художником. Четкий контур и замкнутость формы, использование геометрических плоских фигур мозаики позволили создать запоминающийся профиль «вождя мирового пролетариата», известным всему миру.

К поздним работам Мыльникова относятся живописные работы «Снятие с креста» (250 × 200, 2006) (ил. 2) и «Плач» (200 × 200, 2012) (ил. 3). Эти масштабные полотна, написанные масляными красками, тематически посвящены образу матери, оплакивающей своего сына. Реалистичность сюжета здесь обретает глубоко символическое звучание. Образы женщин принимают нарицательный характер: художник стремится создать обобщенный образ матери, страдающей, любящей, скорбящей. Картина, несмотря на трагизм новозаветного сюжета, вселяет надежду в зрителя благодаря фигуре ангела на светлом фоне. Мастер акцентирует внимание не только на центральных фигурах Девы Марии и Иисуса, но и на кресте, устремленном ввысь, на легком прозрачном силуэте ангела, несущего спасение и утешение. Тело лежащего Иисуса и белая плащаница, которой укрывает Христа опечаленный Иосиф Аримафейский, контрастируют с вертикалью креста и четырьмя горестно поникшими фигурами, чья пластика и мимика передают скорбь и трагизм происходящего, но величественного своей высокой печалью и подлинной человечностью. Техника письма, строгость и сдержанный лаконизм цветовой палитры сближают произведение с древнерусской иконописью, которую многие годы изучал Мыльников, стараясь понять тонкости ее колорита и удивительный образный строй.

Картина «Плач» (2012) была завершена Мыльниковым незадолго до его смерти. Она наполнена ощущением безысходности и какой-то гнетущей пустоты и отчаянья. Колорит здесь более разнообразен, чем в предыдущем полотне: мрачные темно-коричневые и зеленоватые цвета контрастируют с ярким желтым и оранжевым пламенем далекого пожарища, выстраивая пространство. Небо, окутанное густым черным дымом, усиливает чувство тра-

гизма, ощущение угрозы, незащищенности. И посреди этого хаоса – образ матери, плачущей над убитым ребенком. Монументальность проявляется здесь не столько в остром композиционном решении и стремлении к характерному уплощению пространства, сколько в статуарной пластике фигур, зеркально апеллирующей к известной скульптуре Микеланджело «Оплакивание Христа» или «Пьета» (1499), а также в обобщении образа и колорите.



Ил. 2. Снятие с креста. 2006



Ил. 3. Плач. 2012

Таким образом, можно заключить, что А.А. Мыльников в своих монументальных работах опирается на классические композиционные и цветовые решения, использует тональные и пластические контрасты, декоративность пятна, обобщенность образа, без его схематизации, при этом стремясь передать индивидуальность своих героев, изучает образцы прошлых эпох, учитывая особенности пространства интерьеров, в которых предполагается размещение его монументальных произведений. Композиционное решение работ А.А. Мыльникова часто плоскостное, подчеркнуто двухмерное за счет локального использования цвета, низкого горизонта, контрастного соотношения фона и изображаемых фигур. Картины, как следствие, обладают особой синтетичностью художественного образа, совмещающего признаки станковой и монументальной живописи, особенности фрески и мозаики, выраженную обобщенность форм и типический характер персонажей.

Творчество А.А. Мыльникова основано на реалистических традициях, экспериментах и непрестанном поиске методов создания целостного и стройного произведения. Поиск гармонии, красоты в окружающем мире, обращение к вопросам нравственности и духовности человека главенствуют в монументальных работах этого поистине выдающегося русского художника.



## Литература

1. *Андрей Мыльников: альбом* / сост. К. К. Сазонова. – Л.: Аврора, 1977. – 176 с.
2. *Дендерина, А. И.* Особенности методики преподавания рисунка в мастерской монументальной живописи / А. И. Дендерина // Научные труды. Вып. 26: Вопросы художественного образования. – СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2013. – С. 20-28.
3. *Мыльников, А. А.* Совершенствовать систему обучения и воспитания молодых художников // Ордена Ленина Академия художеств СССР. 39 сессия. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – С. 228–232.

УДК 7.044Gukasov  
**А. С. Редникова**  
Санкт-Петербург, Россия,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна.

### **Тема казачества в творчестве Г. А. Гукасова**

*Если художник обращается к историческим темам, можно подумать, что он уже ограничен идеей, рамками, нормами и самой историей, но эта мысль первична и ошибочна. Современный художник Г.А. Гукасов в своих работах, заглядывая в прошлое, старается копнуть глубже событий и фактов, автор словно примеряет на себя судьбу каждого героя своих полотен. Художник мыслит масштабно, образно, и в то же время словно мыслит душой. Одного взгляда не хватит, чтобы до конца понять картину Гукасова, но рассматривая ее, следуя, как за клубом, за мыслью автора, мы увидим историю с двойными и тройными смыслами. Всего этого автор добивается с помощью верно найденной композиции, подобранного колорита, игры тепло-холодных отношений и обдумывания деталей до мелочей.*

Ключевые слова: казаки, казак, монументальное искусство, художник, историческая тема, Гукасов.

**Anastasia S. Rednikova**  
Saint-Petersburg, Russia  
Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

### **The theme of the Cossacks in the works of G. A. Gukasov**

*If an artist turns to historical topics, one might think that he is already limited by the idea, scope, norms and history itself, but this thought is primary and erroneous. The contemporary artist G. Gukasov in his works, looking into the past, tries to drip deeper than events and facts, the author seems to try on the fate of each hero of his paintings. The artist thinks on a large scale, figuratively, and at the same time, as if thinking with his soul. One look is not enough to fully understand the picture of Gukasov, but considering it, following the club behind the author's thought, a story unfolds before us, with double and triple meanings. The author achieves all this with the help of a correctly found composition, selected color, a game of warm-cold relations and deliberation of details to the smallest detail.*

Keywords: cossacks, cossack, monumental art, artist, historical theme, Gukasov.

В наши дни мало кто из художников обращается к историческим темам. Современное искусство старается идти в ногу со временем, жить здесь и сейчас, кричать о себе, а затем кануть в толпу безвестности. Челю-

вечество не успевает погружаться в изучаемые темы, не успевает жить. Время, вслед за технологиями, несется, и ритмы меняются. Это отражается практически на всех сферах жизни: на питании, отдыхе, обучении, работе. «Информации много, а смыслов мало», – очень емко отметил современный художник Григорий Андреевич Гукасов в интервью 2019 г.

Чем «зацепил» меня Гукасов, так это тем, что он не из тех, кто работает на секундный эффект. Это очень глубокий человек, который питает себя знаниями, впечатлениями, образами, заставляя все это замешиваться в единую субстанцию. Обращаясь к историческим темам, художник старается максимально погрузить себя в изучаемое, он не хватается тут же за кисть, стараясь проиллюстрировать увиденные в детстве образы или прочитанную историю, художник смакует тему, обдумывает и только потом приступает к делу. Гукасов восторженно говорит о том, что Суриков очистил свой рисунок от реалистичных подробностей, несмотря на свою натуралистичность, так и он сам, создавая картину, производит тщательный отбор наполнения, на ранних этапах или уже в процессе работы.

Григорий Андреевич родился в Ленинграде, но позже с семьей был вынужден переехать на южные просторы страны – в город Краснодар. Там он рос и впитывал бурную жизнь тех лет. Окончив Кубанское художественное училище, он отправился в Санкт-Петербург продолжать обучение в Академии Репина. Учился на факультете живописи, в мастерской монументальной живописи профессора А.А. Мыльникова. В 2009 г. под руководством действительного члена РАХ профессора А.К. Быстрова окончил аспирантуру и на сегодняшний день является преподавателем института им. И.Е. Репина. Художник имеет большое количество наград и заслуг, среди которых медаль РАХ, бронзовый сфинкс от совета директоров и правительства Санкт-Петербурга за лучшую дипломную работу 2006 г., бронзовая медаль «За мастерство» фонда «Культурное достояние», грант «Музы Петербурга» в номинации «Живопись» и др.

Григория Андреевича считают художником, который пишет монументальные полотна на историческую тему, но если под «монументальным» мы подразумеваем не только внушительный размер полотна, то, я думаю, необходимо разъяснить этот момент. Как отмечает сам Григорий Андреевич, монументальность работы заключается не столько в размере, сколько в глобальности идеи и, в большей степени, в решении задачи. Монументальный подход подразумевает структурированное отношение холодных и теплых пятен, плоскостное решение фигур, принципиальную разницу локальных форм, стилизованность и тщательный отбор в угоду генеральной идеи. Григорий Андреевич отмечает, что для него интересен процесс столкновения цветовых и тепло-холодных сочетаний. Зная принципы монументального подхода, он идет дальше и использует свой собственный язык, где-то удерживая на грани отношения пятен, а где-то в угоду собственной идее, допускает прорывы как цвета, так и пространства.

Также художник подчеркивает, что монументальное решение вовсе не отрицает психологизма, и даже говорит о том, что без так называемой литературы в картине трудно говорить и сложных, глобальных вещах<sup>13</sup>. Долгое время основной темой творчества Гукасова являлись казаки. На вопрос: «Чем привлекает Вас тема казачества?» – художник отвечает, что питает интерес к стихийному казачеству, существовавшему еще до XVII в. Его привлекают те времена, когда казак считался вольным человеком и не находился на службе у государства, тогда еще, как говорит художник, чувствовался дух казачества, его «соки».

В наши дни, по словам художника, попытки возродить казачество выглядят «эпохально бутафорными». Некогда выжженное и истребленное, сегодня является лишь чем-то фольклорным, оттого и XVII в. выглядит таким же.

Считается, что казаки сформировались еще во времена переселения народов, в IV–V вв. н.э., включая тюркские, германские и славянские племена, все, вне зависимости от рода, сплотились на основе общей идеи – православия. На протяжении истории казачества, на какой бы территории они ни жили, на каком языке бы ни говорили, неизменно всегда было одно – вера. Опираясь на законы Господа формировались и их личные ценности, нравы, быт, мораль. Казак в переводе с половецкого – свободный человек. Эти люди отличались своей неутомимой храбростью, особой выносливостью, преданностью вере и широкой душой, умеющей любить и страдать. Так, год за годом складывалась история и культура казачества.

С середины XVII в. казаки стали тесно взаимодействовать с государством, нанимаясь к нему на службу, особенно в период Петра I власть была заинтересована в использовании военного опыта казаков, накопленного веками. Пётр I стремился подчинить государственной власти все, включая и Русскую православную церковь, он не мог допустить существования самостоятельного казачества. В XVIII в. казаки, по инициативе государства, заселяют новые территории. Постоянная смена места жительства, рассредоточение по стратегически важным землям провоцирует образование новых войск [1]. Об истории казаков, вырванных из родных земель и переброшенных судьбой в чужие края, у Григория Андреевича выполнен диплом под названием «Казачий круг». Художник поделился, что за основу композиционного хода взял работу А.А. Мыльникова «Клятва Балтийцев». На картине изображены, выстроившись практически в ряд, моряки, которые замерли в минуту молчания.

Идея такого вертикального строя людей, выстроившихся, как забор, использована Гукасовым и в своей работе. Мы видим темный силуэт казаков на светлом фоне неба, сгущенных с левой, с правой сторон и по центру для создания ощущения круга. Тонкой неровной полосой позади казаков мы видим черноморское побережье, чужой край, куда занесла их судьба. За счет заниженного горизонта казаки приобретают еще больший вес и словно силь-

---

<sup>13</sup> Из интервью с Г.А. Гукасовым, ноябрь 2019 г.

нее вырастают в землю. Куда бы они ни шли, вера всегда с ними, с правой стороны изображен священнослужитель с иконой в руках. Картина наполнена говорящими деталями, от угла до угла мы видим интерес и трепет художника, работу можно рассматривать часами, наслаждаясь разными фактурами, грамотно заполняющими поверхность, в то же время можно отметить цельность работы, структурированное расположение пятен и разность касаний.

Для лучшего анализа работ Григория Андреевича хочу сопоставить их с работами еще одного современника, обращающегося к теме казачества. Художник Сергей Александрович Гавриляченко, 1956 г. рождения. Родился и обучался в городе Ростове, а затем обучался в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова. Сергей Александрович известен как живописец-монументалист, педагог, публицист, теоретик искусства, профессор, участник большого количества профессиональных художественных выставок, автор свыше 150 опубликованных статей [2]. Казаки были в роду художника, и потому главной его темой является история русского казачества, быт, традиции, простая жизнь. Воспоминания о детстве в сочетании с переосмыслением судеб тех времен [3].

Двум рассматриваемым нами художникам близка тема казачества, нужно только отметить, что разница в том, что Сергею Александровича ближе судьба казаков, находившихся на службе у власти, Григорию Андреевичу же ближе стихийное казачество. Думаю, в этом заложены основные принципы, задающие разные векторы художникам. Само слово «стихийное» рисует очень живые, сочные образы бороздящих просторы казаков, что противоположно идее служивых казаков, вынужденных считаться не только с законами природы, племени, но и с законами государства. На ил. 1 и 2 представлены две схожие по настроению картины художников: «Казаки» С.А. Гавриляченко и «Русский бунт» Г.А. Гукасова.

Отметим, что на обеих картинах мы видим толпу воинствующих казаков, люди замерли в ожидание боя. Рассматривая картину Сергея Александровича, мы видим, что работа решена следующим образом: формат выбран вертикальный, и изображение как бы стекается сверху вниз, колорит работы сдержан, ограничен всего тремя цветами. Заметим также, что казаки решены общей массой, есть четкое пятно красного и четкое, насыщенное пятно синего цвета, создающее ее общий строй, работа выглядит монументально, а пики в руках казаков еще сильнее подчеркивают вертикальность работы.

Сложно выделить на картине главных персонажей, все типажи довольно сближены, что опять же работает на идею цельности. Четкие силуэты коней на переднем плане и диагональное решение композиции создают динамическое ощущение. В левом верхнем углу мы видим белое пятно города, контрастом расположенного к основной массе, благодаря этому сочетанию кажется, что отряд казаков летит над городом, устремляясь в бой. Видимо, на картине запечатлено сражение казаков с турками, очень знаково, бескомпромиссно и выверенно.



Ил. 1. «Козаки», С.А. Гавриляченко



Ил. 2. Фрагмент картины  
«Русский бунт», Г.А. Гукасов

Обратимся теперь к картине Григория Андреевича. Картина «Русский бунт» словно разделена на две равные части по горизонтали, где сверху собрались темные тучи, предвещающие беду, а в нижней части грузной полосой от сгущающихся темных масс до растворяющихся в горизонте пятен протянулись справа налево казаки. Мы видим три ключевые фигуры на переднем плане, на которых закручивается композиция. В центре ее выделенный размером, степенью освещенности и контрастом расположен смелый мужчина, по-видимому, предводитель. Уверенно устремив взгляд вдаль, он стоит, крепко опершись на левое колено, а в правой руке сжимает меч. Черный, развевающийся флаг с православным крестом служит дополнительным фоном для него.

Художник создает образы сильных людей, восставших и жаждущих боя. В густой массе русского люда, рассматривая картину, можно найти разные типажи, созданные художником с особым интересом и трепетом. Мы видим и мятого, курчавого, опаленного, здорового, словно медведя, Татя<sup>14</sup> с палицей, и сурового мужика с наспех повязанным куском ткани на окровавленной голове, стоящего за атаманом, и сгорбленного калеку с косой. Толпа вдалеке не прорабатывается детально, все соединяется в единый живой организм, лишь где-то всполохами, выбирая сверкающие мечи, или огненное пламя. Несмотря на приглушенный и выдержанный колорит картины, краски используются очень сочные и насыщенные, подчеркивая состояние бунта,

---

<sup>14</sup> У Гукасова есть отдельный портрет этого героя под названием «Тать» – разбойник.

грядущей, неминуемой смерти, художник все погружает в мрак. В качестве акцентов используются алый, красно-коричневый и оранжевый цвета, а также светлое небо вдали, символизирующее светлое будущее.

Если в работе Гавриляченко чувствуется сильный, выверенный строй, четкая структура, локальные, яркие цвета и предпочтение знаковости, то в работе Гукасова, напротив, художник будто задумывается о каждом участнике своей картины, старается прожить и почувствовать ту историю, о которой пишет, и в то же время сохраняет цельность и общее настроение работы в угоду генеральной идеи [4].

Сравним еще две работы художников, схожих по темам, но совершенно разных по ощущению, подаче и наполнению: «Отдыхающий Марс» Гавриляченко (ил. 3) и «Тишина. 1918» Гукасова (ил. 4).



Ил. 3. «Отдыхающий Марс»,  
С.А. Гавриляченко



Ил. 4. «Тишина. 1918», Г.А. Гукасов

На обеих работах мы видим портрет казака в годах, во весь рост, они запечатлены в момент отдыха, погруженные в свои думы и держащие трубку в руке. На картине Сергея Александровича казак, расположенный прямо по центру, является главным в работе, ради него все «затевалось». Все остальное на картине подчинено ему, и даже название работы подчеркивает его значимость. Тяжелая, суровая фигура предстает перед нами на фоне нежного, решенного на нюансах, простора. Он словно монумент, замер в этой минуте. Все выдержано в очень приглушенных цветах, мы видим несколько ключевых локальных пятен, работающих на общую строгую композицию. Можно предположить, что художник очень тесно знаком с жизнью казаков и старается показать нам привычный их быт. На фоне группа других отдыхающих расположена уже несколько по-другому, а с левой части силуэт мужика с конем, более разряженным пятном поддерживает композицию. Смотря на картину, погружаешься в атмосферу и становишься невольным наблюдателем сосредоточенного «Марса».

Первое, что можно отметить, сравнивая работы художников: у Гукасова мы видим более сильные контрасты, насыщенную цветовую палитру,

появляется даже некоторое ощущение сказочности. Казак на работе Григория Андреевича совсем другой: во-первых, он уже не главный персонаж, хоть и занимает значительную часть картины, он как бы окутан с правой стороны вьющейся беседкой. Он живописен, он напряжен и, несмотря на сидячие положение, выглядит довольно динамичным. Это также достигается за счет густо наложенных мазков. Художник очень внимателен к деталям, и название картины «Тишина. 1918» не случайно. Если мы обратим внимание, то с левой стороны перекладкины можно увидеть еле заметную паутину и паука, свисающего с нее, а следуя дальше за идеей художника, мы натываемся на синичку, которая, кажется, здесь на охоте. Тут становится понятно, что казак в этой картине лишь наблюдатель, который замер, зацепившись взглядом за сцену перед ним, а мыслями глубоко погрузился в тяжелые раздумья. Подчеркивая это состояние, художник пускает широкую речку на фоне, которая пробивается тонкой извилиной в северный лес. Также над птичкой можно заметить крошечную церквушку, затерянную в деревьях, видимо, в этом заложена идея того, что где бы ни был казак, на какую бы чужбину его не забросила судьба, непоколебимая вера остается всегда с ним и ведет, как путеводная звезда. Мы видим, что художник удерживает на грани отношения теплохолодности цветовых пятен, тем самым, двигаясь взглядом по картине сверху вниз, мы идем от холодного, отчужденного напряжения, к теплоте, спокойному, устойчивому состоянию.

Можно отметить, что работы Сергея Александровича более монументальны, сдержаны по цветам и размаху смыслов и историй, которыми он наполняет свою работу, все лишнее отсекается, остается лишь самая суть. Что совершенно противоположно Григорию Андреевичу. Его работы отличаются живописностью, сочными контрастными красками, динамичным строем и вниманием к каждой присутствующей детали на картине, в то же время, не позволяя обилию красок пестрить и существовать самобытно, художник выстраивает из всей замешанной «каши» цветов и смыслов единую, цельно-звучащую историю.

Казачьи на картинах Григория Андреевича наполнены эмоциями и переживаниями, трагизмом и отвагой, каждый герой в то же время простой человек. Художник наполняет их, вкладывает в своих героев душу, и они так и остаются с нею. Краски его дребезжат, пульсируют, так он умело использует фактуру, что хочется протянуть руку к картине и очутиться внутри. Разнообразие композиционного строя говорит нам о том, что художник постоянно экспериментирует, что очень важно для роста творца.

Сегодня тема казачества стала не актуальна не только в искусстве, но даже в обычной жизни. Идея некогда сплоченного народа, существовавшего самобытно, готового ежедневно отдавать жизнь за Родину, стала не уместна. Даже, несмотря на попытки возродить казачество, без ключевой идеи, без понимания того, для чего оно необходимо сегодня, это останется лишь попытками. Гукасов же все равно обращается к этой теме, но по-своему и со



своими вопросами, он поднимает такие важные во все времена темы, как, честь, отвага, любовь, преданность. Он задает их себе и через картину вовлекает зрителя в размышления о прошлом. Гукасов не просто художник со знаниями анатомии, композиции, колористики и истории. Это художник, умеющий думать и анализировать, пропускать через себя ситуации и грамотно воплощать их на полотнах.

### Литература

1. *История кубанского казачества.* – URL: <https://admkrain.krasnodar.ru/content/1217/> (дата обращения: 30.12.2019).
2. *Гавриляченко С. А.* Кафедра живописи, графики и скульптуры ЮФУ. – URL: <http://www.artkafedra.sfedu.ru/istoriya/vipyschnik/gavrilyachenko/> (дата обращения: 30.12.2019).
3. Обзор художественных выставок в Москве: Сергей Гавриляченко: неизвестный художник. – URL: <http://cultobzor.ru/2016/10/sergey-gavrilyachenko-60-shr/> (дата обращения: 30.12.2019).
4. *Ершова, С.* Григорий Гукасов: живопись / Светлана Ершова // Санкт-Петербургский Государственный Академический Институт Живописи Скульптуры и Архитектуры. – URL: <http://www.artsacademy.ru/vystavki/602/> (дата обращения: 30.12.2019).

**Монументальные проекты Марко Бравуры 2000-х годов.  
От византийских традиций к мультимедиа**

*Статья посвящена монументальному творчеству итальянского художника Марко Бравуры в России и Италии. Проанализированы проекты 2000-х гг., созданные для общественных и частных пространств в соавторстве с такими ведущими художниками и архитекторами, как С. Чобан, С. Кузнецов, Ю. Купер, А. Джикия и др. Исследуются традиционные и новаторские приемы М. Бравуры при разработке и реализации проектов. Обобщается опыт, который представляет интерес для современных художников-монументалистов и исследователей.*

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

**Anna D. Mapolis**

Moscow, Russia

Association of art historians

**Marco Bravura monumental art of the 2000-s  
Evolution of style: from Byzantine mosaics to multimedia**

*The article is devoted to the monumental art of Italian artist Marco Bravura now based in Russia. The author gives the analysis of the public and private projects of the 2000-s created individually or in collaboration with the leading architects and artists, i.e. S. Choban, S. Kuznetsov, Y. Kuper, A. Dzhikia and others. The traditional and innovative approach in development and realization of the projects is investigated. Summary of the experience is interesting for contemporary monumental artists.*

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

Формирование стиля Марко Бравуры, уроженца Равенны, пришлось на 1960–1970 гг. – время, когда главные мировые выставочные площадки были предоставлены концептуалистам, минималистам и акционистам, а многотрудные художнические практики уходили, казалось, в прошлое. Студентов все меньше обучали мастерству как комплексу умений и навыков, уделяя большее внимание разработке и оттачиванию идеи (концепта) как основной форме творчества. Поэтому большинство выпускников Равеннского лицея искусств по окончании обучения начинали работать в технике мозаики как реставраторы и исполнители заказов, а продолжая художественное образова-

ние в академиях Болоньи или Венеции, зачастую порывали с мозаикой. Однако для Бравуры обучение в Венецианской академии позволило отточить стиль для дальнейшего воплощения своих проектов в мозаике.

В то же время, начиная с 1970-х гг. «благодаря техническим и технологическим инновациям, появившимся в результате синтеза новых материалов, стало возможным прорваться сквозь ограничения цементного раствора и открыть новые перспективы трехмерных объектов» [2, с. 29; пер. автора]. В этом же исследовании Альфонсо Панцетта отмечает, что с конца 1970-х гг. мозаичная скульптура отвоевывает свое право на самостоятельность, преодолев обывательское понимание мозаики как исключительно прикладной техники. В творчестве многих художников появляются произведения, созданные из разнообразных неорганических, а чуть позднее и органических (например, в произведениях Яна Фабра и Дэмиена Херста) материалов. Однако стоит отметить, что в последней четверти XX в. произведения таких художников, как Нане Заваньо, Ники Де Сан Фаль и др., придали новый мощный импульс и открыли перспективы для обновления языка монументального искусства.

В конце 1990-х гг. Бравура создал серию скульптур для городов Адриатического побережья (некоторые монументы реализованы в соавторстве с Тонино Гуэррой). Это фантазийный мир гигантских насекомых, ковров-самолетов, волшебных шхун, мозаичные паруса которых наполнены ветром. Большинство произведений этого периода выполнены в технике римской мозаики, взявшей на вооружение неизменную на протяжении тысячелетий византийскую палитру. Традиционные материалы: смальта и мрамор – стали главными материалами и для *Opera Maestra* Бравуры этого периода – фонтанов «*Ardea Purpurea*» для Ливана и для Равенны. Этот фонтан «Птица Феникс» стал первым монументом, построенным в разрушенном Ливане после войны. Восставшая из пепла мозаичная птица символизирует воцарение мира, а автор «переписывает творения далеких эпох через поиск и понимание сходств и различий и их взаимовлияния» [1, с. 17; пер. автора]. Соединяя символы прошлого и настоящего, элементы разных эпох на поверхности произведения, Марко как будто оживляет для нас эти исчезнувшие цивилизации, открывая для них дверь в будущее. Над реализацией задумки Бравуры работала группа молодых художников, которым была предоставлена максимальная свобода для импровизации – Бравура только обозначил генеральные линии, которых каждый должен был придерживаться, оставив детали на усмотрение художников-соавторов. Часто эту работу Бравура вспоминает как джазовую джем-сессию. При разработке формы для создания скульптуры Бравура обратился к опыту производителей плавательных транспортных средств и, используя новейшие на тот момент технологии с применением эпоксидных смол, создал инновационную монументальную, но вместе с тем подвижную и легкую форму, устремленную ввысь.

Материалы для оформления поверхности скульптуры Бравура подбирал очень тщательно: мрамор, чье «хроматическое постоянство, знакомое по

тысячам мозаичных полотен прошлого, дошедших до наших дней, является самым живым свидетельством пьянящей древности во всей ее многоцветности» [1, с. 12; пер. автора]. На золотом фоне мрамором и традиционной смальтой выполнены многочисленные символы и буквы алфавита разных эпох, времен и, кажется, пространств. Это сосуществование и гармоничное дополнение значения друг друга через чистую красоту жеста наполняет скульптуру новым смыслом – только открытый и свободный взгляд может постичь символику каждой буквы и познать ее смысл не разумом, а сердцем. Золото, ежеминутно меняющее свой оттенок, растворяет поверхность скульптуры, дематериализует материю, благодаря чему символы как будто парят в вихре солнечного света, как в водовороте времени. Это вращение – бесконечная смена эпох, народов, цивилизаций – и есть суть нашего существования. Ведь контур крыльев «Птицы Феникс» создает символ бесконечности, в которой всему суждено бесконечно исчезать и возрождаться.

Со временем палитра Бравуры обогащается природными материалами: художник смело включает в свои произведения все существующие минералы и, наряду с ними, ракушки и перламутр, кирпич, окислившиеся проволоки и все, что отвечает концепту произведений и эстетическому вкусу автора.

Переломным для стиля Бравуры стало знакомство с Россией и, позднее, переезд художника в Тарусу. Открыв для себя богатство русской природы, русской культуры и особенности менталитета, Бравура открывает для себя и новые материалы – сверхтонкую керамику, которую производят в Европе и России. Эта керамика толщиной 3 мм на несколько лет становится основным материалом, из которого Бравура создает скульптуры и панно. Мартеллина мастера может теперь не только воскрешать причудливые письмена оставшихся в истории племен, силуэты птиц и лепестки сказочных растений – в танцующем ритме тессер теперь воплощена сама природная стихия, вихри и водовороты. Мозаика больше не зависит от рельефа, но лишь слегка касается поверхности одной своей гранью. Для воплощения этой чистой энергии наилучшим образом подошли монохромные решения: энергия ритма одинаковых по размеру, форме и цвету модулей, становится основным элементом в создании художественного образа. Эти модули – порезанный на маленькие стандартные фрагменты тонкий керамический материал, который производится промышленным способом. Зачастую, вследствие боя, фрагменты этого материала оказывались на свалке. Но Бравура, приверженец бережного отношения к природе, нашел им применение и дал новую жизнь.

Для мастера наступила эра творческих поисков в монохромной гамме: период белого и черного цвета. Серии произведений носят название «Вихрь», «Водоворот», «Притяжение вихря» и воспроизводят опасные и притягивающие сгустки чистой энергии, которые прорывают плоскость стены и затягивают в другое измерение. Гипнотическое свойство лабиринтов, ведущих прямо в логово Минотавра, известно не только по осколкам критской цивилизации, но и по многочисленным древнеримским памятни-

кам, от побережья Средиземного моря до швейцарских Альп. Игра в «лабиринты» ярко проявилась в творчестве Бравуры в оформлении чаши фонтана «Ardea Purpurea» в Равенне, а в новом прочтении и новом материале это поступательное движение однородных монохромных элементов обретает уже третье измерение. В многочисленных «водоворотах», ритмично распределенных по поверхности каждого из дисков скульптуры «Притяжение вихря», белые тонкие керамические пластины находятся в постоянном движении, завлекая зрителя проследовать по этому лабиринту к самому центру композиции. Скульптура по форме напоминает конус или воронку, отверстие в центре – как след от пули, пробившей стекло. Острые грани тессер, геометрически выверенный ритм и концентрическое движение усиливают ощущение опасности и подогревают интерес, затягивая все глубже – в самое жерло вулкана, где Минотавр уже готов поглотить новую жертву.

Пространственная композиция «Притяжения вихря», монохромная и минималистическая, притягивает и пугает одновременно. Скульптура, пронизанная светом внутри и снаружи, концентрирует пространство в пустотах, которыми сформирован ее контур и которые позволяют природе стать частью скульптурной композиции. Это понимание скульптуры как диалога внутреннего и внешнего пространства отсылает к «Пространственным концепциям» Лучо Фонтаны. Связь с творчеством Фонтаны неслучайна: в 1930–1940 гг. художник внес значительный вклад в развитие мозаичной скульптуры и, наряду с Мирко Базальделла, стоял у истоков обновления ее языка. Этот период в истории мозаичной скульптуры подробно исследован Альфонсо Пьяцеттой [2, с. 15–16]. В определенном смысле, как и Фонтана, Бравура декларирует объединение пространства снаружи скульптуры с пространством внутри нее, разрывая их на лоскуты и сшивая их снова.

В 2015–2018 гг. Бравура создает серию «Вихри» для общественных и частных пространств. Панно и скульптуры выполнены в монохромной гамме – темной (оттенки коричневого цвета, материал Oxide Nero) или светлой (Oxide Bianco), из тессер одинакового размера, выложенных под углом к поверхности и образующих концентрические завихрения и ритмы. От периметра к центру на полотне то тут, то там вспыхивают золотые искры, чтобы разгореться к самой середине. Золотой фон византийских мозаик отрывал изображение от поверхности и растворял плоскость стены, наполняя все пространство потоками теплого света, отраженного от золотого фона. В произведениях Бравуры золото подчеркивает энергию вихря и, увлекая к центру, растворяет материю в ослепительном сиянии. Модульность, полицентричность и возможность развить произведение в любом направлении и нарастить его до любого размера как нельзя лучше соответствует современной концепции парацентрической архитектуры. Потенциал освоить все внутренние и внешние поверхности: пол, стену любого размера и рельефа – был заложен в мозаике изначально, но в творчестве Бравуры получает новое развитие и приобретает остросовременные черты, возможно, опережающие

свое время, т.к. мозаика Бравуры обладает новым качеством – подвижностью. Кажется, еще немного, и начнется волнообразное и завораживающееся движение модулей по поверхности, и весь мир придет в движение.

В серии произведений, созданных в монохромной гамме, выделяется барельеф «Лампедуза», выполненный Бравурой из белой сверхтонкой керамики, произведенной специально для этого панно. Произведение посвящено жертвам трагического крушения корабля с беженцами, случившегося и побережья острова «Лампедуза» 3 октября 2013 г. Безмолвный и бесцветный рельеф Бравуры представляет выброшенные на берег предметы, принадлежавшие эмигрантам из Ливии, которые покинули родной дом в поисках мирной жизни. И море, и эти вещи покрыты плотным слоем белых тессер, которые забрали у предметов их цвет и фактуру и навсегда забрали их из мира людей, как могильная плита, которая ставит последнюю точку в земной жизни людей. Плотный, но текучий слой керамических пластин как бы обволакивает поверхность предметов, изображая лишь воспоминания о них, подернутые уже пеленой забвения.

Новой страницей в творческих поисках Марко Бравуры стало сотрудничество с медиа-художником Джакомо Джанеллой<sup>15</sup> и пианистом Маттео Аревалосом, исполнителем произведений Джона Кейджа, Эрика Сати, композиций современных итальянских композиторов и пьес собственного сочинения. В результате родился уникальный мультимедийный проект «Ритуал», исполненный в Большом концертном зале Музея Скрябина в 2015 г.<sup>16</sup> Посетители перформанса перенеслись в пространство мозаик Марко Бравуры, созданное Джакомо Джанеллой и использованием компьютерных технологий. Виртуальный мир Бравуры оживал на глазах, т.к. подвижное изображение мозаик проецировалось на все стены и потолок концертного зала. Каждая тессера представляла собой элемент мира и находилась в движении, открывая зрителю возможность бесконечно продолжать свое путешествие в трехмерном мире мозаичного полотна. Первоосновой для создания виртуального мира мозаик Бравуры стало произведение «Невидимый щит», созданное в 2008 г. Вдохновленная прозой Итало Кальвино<sup>17</sup>, скульптура выполнена в традиционных материалах и представляет яркий пример движения и обмена энергиями в действии. В это время Бравура еще активно использовал цвет, от которого позднее отказался в пользу большей выразительности монохромной палитры. Исполненные на концерте Маттео Аревалосом произведения на подготовленном<sup>18</sup> фортепиано включали композиции Джона Кейджа, а также пьесу «Ритуал» в исполнении автора, когда элементами подготовки инструмента стали фрагменты смальты. Таким образом, зрители погружались в мир мозаики, ощущая его практически всеми органами чувств.

---

<sup>15</sup>Также известен его проект Stream Colours.

<sup>16</sup>Концерт «Метаморфозы» состоялся 15 апреля 2015 г.

<sup>17</sup>Имеется в виду сборник новелл «Невидимые города» («Le Citta Invisibili») классика постмодернистской итальянской литературы Итало Кальвино (Italo Calvino).

<sup>18</sup>Подготовленное или препарированное фортепиано – использование различных предметов и материалов для исполнения произведений путем расположения их в инструмент или на струны.

В ряду последних монументальных произведений Бравуры важное место занимает скульптура «Золотая река», реализованная благодаря плодотворному сотрудничеству с архитектурным бюро SPEECH (С. Чобан, С. Кузнецов) и впервые представленное широкой публике в 2013 г. в Милане в рамках параллельной художественной программы выставки iSaloni<sup>19</sup>. Две золотых волны взмывают вверх, почти соприкасаясь друг с другом в пике. Яркая скульптура выполнена из больших фрагментов золотого зеркала и декорирована массивными вставками из цветного стекла – *cotissi* с острова Мурано. Эти большие цветные стеклянные «камни» – брак при производстве знаменитых на весь мир изделий из «муранского стекла». Благодаря гению Бравуры эти элементы не только обрели вторую жизнь, но и получили бессмертие. Днем солнечные лучи проникают сквозь эти вставки, оживляя пространство разноцветными бликами. А ночью благодаря вмонтированной в основу скульптуры светодиодной ленте скульптура подсвечена изнутри, и стеклянные вставки сияют разноцветными огнями. По окончании выставки скульптуру перевезли в Россию и установили перед мастерской маэстро в г. Тарусе Калужской области.

В настоящее время Бравура большую часть года живет и работает в Тарусе. История г. Тарусы берет свое начало в XIII в., в XIX в. городок сохраняет самобытный купеческий уклад, а благодаря отдаленному от железнодорожного сообщения местоположению, он становится местом уединения для людей творческих профессий. Благодаря живописному расположению и особой атмосфере Тарусу полюбили Поленов, Цветаев, Ватагин, С.А. Виноградов и В.Э. Борисов-Мусатов, вскоре Тарусу стали называть «русским Барбизоном». В XX в. живописный город на берегах Оки становится особенно популярным среди творческой и технической интеллигенции, в том числе неугодной властям. Именно этой странице истории России и г. Тарусы посвящен новый проект итальянского художника-монументалиста Марко Бравуры «101». Этот проект станет не первым монументальным произведением Марко Бравуры, созданным в Тарусе и для нее: ряд скульптур уже установлены в общественном парке перед муниципальной Детской школой искусств г. Тарусы и на частной территории Дома литераторов, доступ в который возможен во время проведения культурных мероприятий. В монументе «101» Бравура впервые в своем творчестве обращается к новейшей истории России. Реализация этого проекта обещает стать резонансным событием для города Тарусы и для Калужской области в целом.

## Литература

1. *Bravura, Marco. Ardea Purpurea / Marco Bravura.* – Skira, 2019.
2. *Монтесума. Фонтана. Мирко: скульптура и мозаика: от Фонтаны до Пьетро Д'Анджело: метаморфозы тессеры в XX-XXI веке в итальянской скульптуре.* – Milano: Silvana Editoriale, 2017.

---

<sup>19</sup>Традиционно эта программа носит название Fuori Saloni. Выставка проходила с 9 по 14 апреля.

УДК 7.011.3: 394.014(410.1)Banksy

**М. А. Безуленко**

Ижевск, Россия

Удмуртский государственный университет

### **Социальная ирония в искусстве стрит-арт. Феномен Бэнкси**

*Социальная ирония как концепт стрит-арт искусства. Стрит-арт в организации современной городской среды. Феномен Бэнкси. Мягкая социальная ирония и рефлексия как основа авторского языка Бэнкси.*

Ключевые слова: стрит-арт, социальная ирония, городская среда, феномен Бэнкси.

**Mariia A. Bezulenko**

Izhevsk, Russia

Udmurt state university

### **Social irony in street art. Banksy Phenomenon**

*Social irony as a concept of street art. Street art in contemporary urban environment. Banksy Phenomenon. Soft social irony and analysis as the essence of Banksy's language.*

Keywords: street-art, social irony, urban environment, Banksy phenomenon.

Несмотря на то, что стрит-арт как направление не имеет прямого отношения к монументальному искусству, такие его произведения, как муралы<sup>20</sup>, для неопытного зрителя неотличимы от произведений современного монументального искусства. Очевидная разность языка и подходов не мешает находиться произведениям стрит-арта и монументального искусства в одном городском пространстве, а значит, оказывать друг на друга влияние и в области языка, и в способах высказывания.

Первое очевидное различие, которое существует между монументальным искусством и произведениями стрит-арта, какими бы визуально сложными и грандиозными они ни были – это базовая идея, принцип взаимодействия с архитектурой. Стрит-арт возникал и продолжает существовать как искусство маргинальное, которое не требует согласований и часто возникает на архитектурном объекте под покровом ночи. Этот принцип позволяет художнику не анализировать архитектурную форму, не пытаться гармонично вписать свое изображение, улучшая и усиливая замысел архитектора, стрит-арт – форма часто агрессивная, визуально разрушает объект городской среды, становясь самостоятельной доминантой, используя архитектуру как холст и не более. Конечно, стрит-арт-художники как правило использу-

---

<sup>20</sup>Мурал – это огромное изображение, которое нанесено на стену здания или сооружения. От английского mural – фреска, настенная живопись.



ют для своих изображений глухие городские стены, урбанистические пространства с агрессивной визуальной поверхностью, но такая маргинальность в отношении архитектуры влияет и на язык изображений, как правило кричащий, упрощенный, иногда китчевый. Примером такого отношения к архитектурной форме могут быть известные муралы: «Moonshine» (2013, Ричмонд, авторский дуэт польских художников Etam Cru (Sainer и Bezt)), «Mi vida» (2015, Барселона, автор Милло), «Build And Destroy» (2017, Берлин, автор Case Maclaim) и многие другие.

Визуальный язык произведений стрит-арта весьма многообразен от достаточно лаконичных и графичных трафаретов Бэнкси, до полноцветных сложных декоративных изображений, отсылающих зрителя то к эстетике сюрреализма, поп-арта, гиперреализма, то к декоративно-прикладному искусству Мексики.

Еще одним существенным различием произведений стрит-арта и традиционного монументального искусства является концептуальность стрит-арта, очевидное доминирование замысла, месседжа над формой. Стрит-арт принципиально связан с социальным вызовом, даже если на первый взгляд изображение несет чисто эстетический характер. Но социальный вызов стрит-арта – это не открытый патетический спич плаката, это замаскированный ироничный вызов маргинального искусства. Стрит-арт всегда содержит рефлексию и иронию, которая стала сегодня одним из концептов современного визуального искусства.

Социальную иронию<sup>21</sup> как концепт стрит-арт мы можем увидеть, анализируя работы знаковой фигуры современного искусства Бэнкси. Бэнкси – персонаж современной художественной культуры, которого никто не знает как физическое лицо. Мифологический человек-бренд, Бэнкси начал именно как уличный художник, затем стал известен также своими инсталляциями и станковыми произведениями, акциями. В 2018 г. картина Бэнкси, выполненная в тиражной трафаретной технике, цитирующая известный стрит-арт-художника с девочкой и шариком в виде сердца, была продана на аукционе Сотбис за 1 400 000 долларов, но невероятно популярным это изображение сделала не цена, а то, что сразу после покупки в раме картины сработал шредер, который начал уничтожать изображение, превратив его из станковой работы в инсталляционный объект. Тем не менее покупательница забрала изображение. На примере этой акции, мы можем видеть, что социальный вызов, ирония над неоднозначными рамками и границами, которые в жизни и в искусстве устанавливает человек, являются важной частью концептуального языка Бэнкси.

Манифестом же стрит-арта и самого автора, который обозначает маргинальную позицию можно считать прекрасную серию крыс, которые стали

---

<sup>21</sup>ИРОНИЯ, Тонкая, скрытая насмешка. *И. судьбы.* (перен.: странная случайность) (Толковый словарь русского языка С.И. Ожегова).

ИРОНИЯ (греч. εἰροπεία – притворство) – металогическая фигура скрытого смысла текста, построенная на основании расхождения смысла как объективно наличного и смысла как замысла (Новейший философский словарь)

символом концептуального уличного искусства. В своей книге «Стена и мир» Бэнкси пишет: «Они существуют, не имея на то разрешения. Их ненавидят, травят и притесняют. Они живут среди отбросов в тихом отчаянии. И при этом способны обрушить целые цивилизации» [2, с. 95]. Серия изображений мифологизирует фигуру крысы-уличного художника, непонятого пророка, который говорит правду Социальный вызов в изображениях варьируется от достаточно жесткого «Вы лжете» (ил. 1), до мягкой иронии трафарета крысы с кистью и фразой «Потому что я бездарность» или «Я проснулся, встал с кровати, оделся, что еще вы от меня хотите?»

Склонность автора к социальной иронии и анализу социального контекста, также очевидно проявлена в одной из самых громких его инсталляций «Груп красной телефонной будки» (ил. 2). Работа была выполнена, когда в лондонском обществе активно обсуждался вопрос о необходимости убрать красные телефонные будки с улиц Лондона, так как с развитием мобильной связи их перестали использовать. Однако для большей части британцев красные телефонные будки являются таким же символом города как дабл-дэки (красные двухэтажные автобусы). Острота полемики и была иронично отражена художником в инсталляции: в одном из проулков старого Лондона «лежала» красная телефонная будка «зарубленная» ледорубом, как в фильме ужасов. Очевидно, что автор анализирует социальный контекст, и месседж в данном случае первичнее и важнее формы реализации.



Ил. 1. Аэрография на стене  
«Вы лжете», Бэнкси



Ил. 2. Инсталляция «Груп красной телефонной будки», Лондон, 2006

Для нас достаточно очевидно, что постмодернистская ирония современного визуального искусства сложилась как концепт-реакция на кризис начала двадцатого века, в котором сошлись несколько факторов: потери цели искусства, достигнутый в эпоху Возрождения уровень изображения, иллюзорности и вырасительности, дискредитировал изображение как конечную цель пространственных искусств. Манифестами этого понимания стали такие работы, как «Вероломство образов» Р. Магритта (1928–1929), «Черный супрематический квадрат» К. Малевича (1915) и др. Потеря цели совпала с по-

терей опоры – религии как безусловного основания и предметности изображения. Одновременно «поплыли» границы видов искусства, возникают синтетические искусства: кино, фото, раннее акционное искусство (Дж. Поллак), все это усугубляет кризис визуальности, теперь изображение легко получить и тиражировать с помощью технических устройств. Становятся неочевидны признаки «произведения искусства» оригинальный художественный образ, сюжет, уже не могут быть однозначными критериями. Эта ситуация рефлектируется в таких работах, как «Фонтан» А. Дюшана (1917) и целыми стилями, такими, как поп-арт, в которых вторичность и тиражность изображения очевидна и принципиальна. Именно этот кризис привел к становлению социальной иронии, как новой опоры и предмета визуального искусства. Процесс выхода социальной темы взамен религиозной начался еще в XIX в. (критический реализм), затем трансформировавшись в постмодернистскую иронию.

В стрит-артах Бэнкси социальный вызов варьируется от радикального до мягкой иронии. Знаковой в этом смысле является серия, связанная с фигурой А. Эйнштейна. Эйнштейн – знаковая фигура XX века, автор множества теорий, в том числе теории относительности. В работах Бэнкси Эйнштейн предстает как герой непонятый до конца: серия изображений, на которых автор теории относительности стоит с плакатом «Love is the answer», на первый взгляд больше подходящим Иисусу. Реализованный многократно, этот трафарет в Нью-Йорке вполне может считаться муралом (высота – около 5 м).

Очевидно, что традиционной монументальной живописи с ее аккуратным взаимодействием с архитектурой, сдержанным визуальным языком, достаточно трудно конкурировать в городской среде с произведениями стрит-арта, агрессивной рекламой. Стрит-арт, воспроизводя на плоской стене знаний эстетику станковых форм (сюрреализма, гиперреализма, поп-арта и др.), влияет в том числе и на выбор языка в современном монументальном искусстве.

Социальная ирония и вызов, которые сложились как концепт современного визуального искусства также оказывают влияние на монументальное искусство, сегодня достаточно сложно использовать в публичных городских пространствах нейтральные сюжеты, выполнить изображение, призванное только украшать и усиливать архитектурную форму.

Монументальное искусство и стрит-арт, относясь к разным направлениям визуальной художественной культуры, различные в языке и подходах, тем не менее, оказывают существенное взаимное влияние, находясь в пространстве городской среды, адресуясь к одному зрителю.

#### Литература

1. *Бобринская, Е. А.* Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М.: Галарт, 1994.
2. *Бэнкси.* Стена и мир / Бэнкси. – М.: Э, 2016.
3. *Якимович, А.* Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира / А. Якимович. – М.: Искусство-XXI век, 2009.

УДК 74.01/.09:7.05:398(597)

**Нуенг Тхи Фьонг Лиен**

Ханой, Вьетнам

Вьетнамский национальный университет лесного хозяйства

**Хоанг Тхи Туи Нга**

Ханой, Вьетнам

Вьетнамский национальный университет лесного хозяйства

### **Создание современных дизайнов на основе художественных ресурсов народной росписи Hang Trong во Вьетнаме**

*В современном обществе многие традиционные художественные ценности постепенно забываются и заменяются, потому что они больше не соответствуют современным эстетическим вкусам. Большинство из них выставлены в музеях только как свидетельства славного прошлого. Тем не менее, некоторые молодые вьетнамские дизайнеры по-прежнему стремятся использовать и развивать потенциал вьетнамского традиционного искусства, привнося национальные цвета и узоры в современный дизайн. В этой статье рассказывается о том, как молодые люди исследовали, совершенствовали и вводили новшества, создавали эстетические элементы в народных картинах Хангчонг, одном из самых известных и высокохудожественных видов вьетнамских народных картин.*

Ключевые слова: народная живопись Хангчонга, Вьетнам, традиционная художественная ценность, современный дизайн.

**Nguyen Thi Phuong Lien**

Hanoi, Vietnam

Vietnam national university of forestry

**Hoang Thi Thuy Nga**

Hanoi, Vietnam

Vietnam national university of forestry

### **Creation of modern designs based on artistic resources of Hang Trong folk painting in Vietnam**

*In today's society, many traditional artistic values are gradually forgotten and replaced because they no longer suit with modern aesthetic tastes. Most of them are only displayed in museums as testaments of the glorious past. However, some Vietnamese enthusiastic young designers still eager to exploit and develop the potential applications of Vietnamese traditional art, bringing traditional colors and patterns to modern designs. This article introduces how young people have researched, refined and innovated, created aesthetic elements in Hang Trong folk painting, one of the most well-known and highly artistic line of Vietnamese folk paintings.*

Keywords: Hang Trong folk painting, Vietnam, traditional artistic value, modern design.

**История народной росписи Хангчонг.** Роспись Хангчонг представляет собой линию вьетнамских народных картин, появившихся в XVI в. в Тханг Лонге – столице Дай Вьет (ныне Ханой, Вьетнам). Это был политический, экономический и культурный центр страны. Как и другие виды вьетнамского народного изобразительного искусства, Хангчонг имеет несколько основных жанров: фольклорные сюжеты, духовные и культурные символы. Эти темы демонстрируют сильное влияние конфуцианства, буддизма и даосизма, берущие начало в лепных узорах храмов и пагодах (сооружения культового характера), деревенской красоте повседневных культурных мероприятий. Роспись Хангчонг процветала в XIX и начале XX вв. В теоретических работах М. Дюрана, французского культуролога, зафиксированы сотни сохранившихся работ на деревянных дощечках, что говорит о развитии вьетнамского изобразительного искусства и расцвете народного творчества в данный период. В основном, ксилографы Хангчонг создаются и продаются на улицах городов Ханг Тронг, Ханг Нон, Ханг Хом и Ханг Кват района То Сюонг (ныне район Хоан Кiem, Ханой) (ил. 1). Большая часть работ была сосредоточена на улице Хангчонг, поэтому ее название передалось данному художественному направлению.

**Техника и методы создания.** Работы Хангчонг выполняются на местной вьетнамской бумаге, сделанной из коры дерева, которая отличается легкостью и стойкостью, не разрушается насекомыми, не хрустит, не ломается, и не подвержена воздействию влажности и сохраняет свои первоначальные свойства до 500 лет. Эти характеристики позволяют писать кистью без размытия контуров, а цвета сохраняются в течение длительного времени [1].

Из сохранившихся древних деревянных блоков с изображениями Хангчонг самые большие размеры полотна достигают 120 × 80 см, самые маленькие – 45 × 30 см. В современных работах размер чаще всего зависит от пожеланий заказчика.

Народная роспись Хангчонг создается путем сочетания техники печати и рисования от руки. Ремесленник начинает с печати жирного черного контура, нанося дополнительные детали китайскими чернилами. После кистью наносятся окончательные цвета (ил. 2).

В процессе окраски используются акварельные техники, с использованием перекрывающих и лессированных цветов; свето-теневой прием помогает сделать роспись более реалистичной. Это придает изображению тонкость, изысканность и живость, что отличает Хангчонг от других вьетнамских изобразительных работ, которым характерна плоскость изображения.

**Художественные ценности.** С самобытным различием в содержании, использованном материале, методе его нанесения и творческом стиле ремесленники создали уникальные художественные ценности для народной росписи.



Ил. 1: Галерея народной живописи Хангчонг



Ил. 2: Нанесение цвета в росписи Хангчонг

*Колористика.* В росписи Хангчонг, кроме натуральных цветов, используется красочная цветовая палитра, с такими оттенками как розовый, красный, оранжевый, синий, зеленый и т.д., что удовлетворяет художественный вкус современных городских жителей. Цветовые сочетания строятся на контрасте дополнительных цветов (красный – зеленый), контрасте триады (синий – желтый – оранжевый), гармонии четырех цветов (синий – зеленый – оранжевый – красный) и т.п. (ил. 3, 5). Также используются цветовые схемы, с различием по тону (розовый – светло-розовый – белый) и аналогичные (желтый – желто-оранжевый – оранжевый) [5]. Комбинации этих цветов преобладают в современном дизайне, соответствуя моде (ил. 4). Таким образом, они являются трансляторами стиля, что определяет выбор цветов среди покупателей и заказчиков картин.

*Узоры.* Символика и узоры Хангчонга в жанре духовной живописи в основном были взяты из скульптур храмов и пагод (лотос, облака, волны, хризантема и т.д.), или созданы по образам священных животных, в соответствии с концепцией древних вьетнамцев (дракон, тигр и карп), которые демонстрируют торжественность и святой дух (ил. 3, 5). Они имеют стилизованный вид, в отличие от оригинальных узоров в храмах и пагодах. В картинах с образами природы или человеческой деятельности чаще всего используется реалистичный стиль изображения, показывая истинную жизнь в самых ярких красках. Народная роспись Хангчонг – это ценный источник художественного традиционного материала, один из основополагающих элементов для создания уникальной идентичности вьетнамской индустрии дизайна.

*Композиция.* Темы, связанные с религией, нуждаются в торжественном изображении, поэтому данному жанру росписи характерна симметричная композиция (ил. 3, 5). В фольклорных сюжетах выбирается схема свободного движения, подходящая для темы природы, культурных мероприятий или повседневной жизни людей (ил. 8 [5]).



Ил. 3: Картина «Пять тигров»



Ил. 4: Контраст цветов в моде

**Изделия современного дизайна, созданные под вдохновением художественной ценности росписи Хангчонг.** Молодые вьетнамские дизайнеры раскрывают художественные ценности народной росписи Донг Хо, внедряя инновации, приближая ее к современному обществу, создавая уникальную идентичность для вьетнамской индустрии дизайна.

**Текстильный дизайн.** Во вьетнамском фольклоре Ба Чуа Тхуонг Нган – легендарная фигура, управляющая лесом и горами. Люди поклоняются этому образу, чтобы получить защиту от опасностей в горах во время охоты и собирательства в лесу. Изображение веера на картине «Và Chúa Thượng Ngàn» (ил. 5) используется для создания современного узора в текстильном дизайне (ил. 6). В росписи храма изображены мягкие белые павлиньи перья, которые в современном узоре собраны вместе, формируя цветок с 6 лепестками, выражая легкость и свежесть, подходящую для шелковой ткани. Синий и розовый цвета в росписи заменены на синий, фиолетовый и оранжевый, что соответствует современному стилю цветового сочетания. Его контраст не слишком сильный, но все же достаточно заметный, его легко смешивать и сочетать с одеждой, отвечая требованиям модного аксессуара (ил. 6 [5]).

**Дизайн упаковки.** От далекого прошлого до наших дней сельское хозяйство всегда было важным сектором экономики Вьетнама, поэтому тема сельского хозяйства очень популярна во вьетнамской народной живописи.

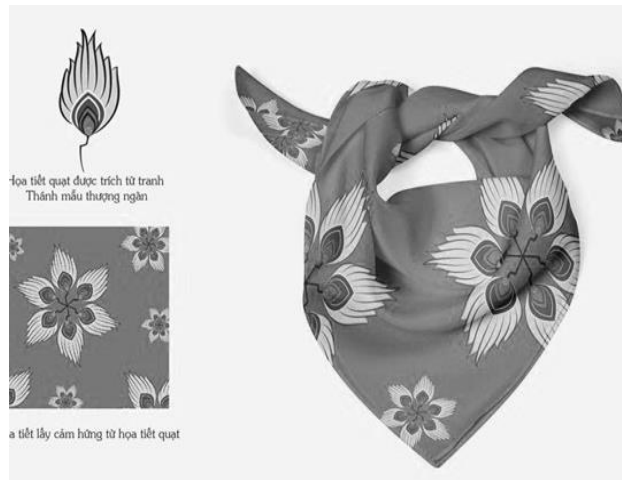
Под вдохновением росписи «Сельскохозяйственная микроверсия» (рис. 8 [5]), (изображение сельскохозяйственного культивирования с пересадкой рисового растения и работающих на поле) были созданы векторные иллюстрации для упаковки рисовых крекеров во Вьетнаме (ил. 9 [5]). Кроме того, форма упаковки основана на типичной для риса, согласно культуре вьетнамского сельского хозяйства. С этим новым взглядом упаковка продукта привлекательна, впечатляет и сильно отличается от аналогичных про-



дуктов на внутреннем и внешнем рынках. Он также создает уникальную идентичность для вьетнамского дизайна (ил. 10 [5]).



Ил. 5: Дух леса и гор



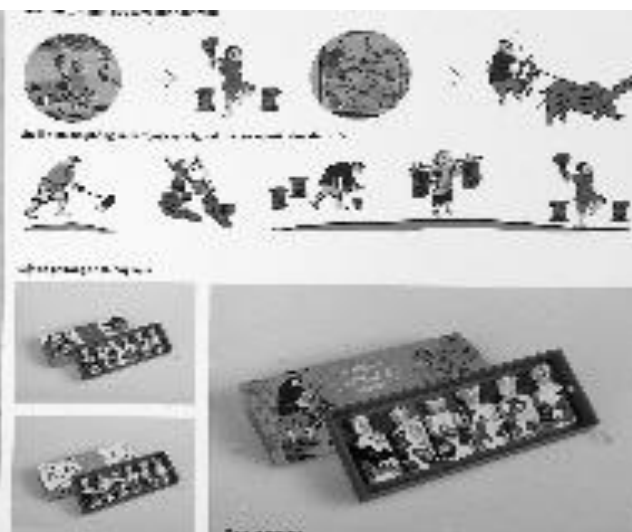
Ил. 6: Шейный платок с узором из веера



Ил. 7: Совр. дизайн упаковки рисовых крекеров (Вьетнам, Корея, Япония)



Ил. 8: «Сельско-хоз. микроверсия»



Ил. 9: Векторная иллюстрация

Ил. 10: Современная упаковка рисовых крекеров



**Выводы.** Народная роспись Хангчонга является очень важным художественным наследием вьетнамской традиционной культуры. Это чрезвычайно богатый, разнообразный, ценный ресурс, а также основа для создания уникальной идентичности современного искусства во Вьетнаме, находящей свое место на мировой художественной арене. Благодаря имеющемуся таланту и творчеству вьетнамских ремесленников, народная роспись Хангчонга, в частности, и вьетнамское традиционное искусство в целом, будут сохранены, распространены и известны во всем мире.

### Литература

1. *Bach Thi Ngoc Trang*. Reservation and development of Vietnamese Dong Ho folk painting / Bach Thi Ngoc Trang, Young Soon Kim. – DOI 10.3126/ijssm.v2i2.12333 // International Journal of Social Sciences and Management. – ISSN 2091–2986.

2. *Dang Nam*. Vietnamese folk painting / Dang Nam. – Hanoi: Ethnic Culture Publishing House, 1995. – 170 p.

3. *Maurice, Durand*. Vietnamese folk painting / Maurice Durand. – Hanoi; Ho Chi Minh: City Culture–Literature And Arts Publishing House, 2017. – 452 p. – ISBN 978-604-68-4112-8.

4. *Phung Thu Loan*. Aesthetic value of Hang Trong folk painting in fine art teaching at Son Tay secondary school – Master thesis / Phung Thu Loan. – Hanoi, 2017. – 84 p.

5. *Trinh Thu Trang*. Vietnamese colors and patterns started from Hang Trong painting / Trinh Thu Trang. – Hanoi: World Publishing House, 2018. – 188 c. – ISBN: 978-604-77-4359-9.

## СОХРАНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ В ОБЛАСТИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 75.052:246(470-25)(=161.1)

**М. А. Гамова**

Москва, Россия

Государственный исторический музей

### **О сохранившихся фрагментах росписей В. П. Верещагина и Г. И. Семирадского из Храма Христа Спасителя в Москве (1883–1931 гг.) в собрании Государственного исторического музея. История бытования и реставрации**

*Г.И. Семирадский и В.П. Верещагин совместно с другими известными живописцами работали над росписями стен в храме Христа Спасителя в Москве (1883–1931 гг.). В 1931 г. храм был взорван, однако некоторые монументальные композиции были сохранены. В статье рассказано о сохранившихся росписях: панно «Святой благоверный великий князь Александр Невский принимает папских легатов» (1877) кисти Г.И. Семирадского и центральной части композиции «Поклонение пастухов Младенцу Христу» (1879) В.П. Верещагина (ГИМ).*

Ключевые слова: Семирадский, Верещагин, папские легаты, монументальная живопись.

**Marina N. Gamova**

Moscow, Russia

State historical museum

### ***The preserved fragments of V. P. Vereshchagin and G. I. Semiradsky from the Cathedral of Christ the Savior in Moscow (1883–1931) included in collection of the State Historical Museum***

*The history of existence and restoration. Like the other most popular artists G.I. Semiradsky and V.P. Vereshchagin were working on paintings in the Cathedral of Christ the Savior in Moscow (1883–1931). In 1931 the Cathedral was blown up but some monumental paintings were saved. The article is about the preserved paintings like mural «Sacred grand duke Alexander Nevsky accepts papal legates» (1877) painted by G.I. Semiradsky and the central part of the composition «Adoration of the Shepherds to the Baby Christ» (1879) painted by V.P. Vereshchagin (GIM).*

Keywords: Semiradsky, Vereshchagin, papal legates, monumental painting.

В собрании Государственного Исторического музея хранятся уникальные памятники монументального изобразительного искусства из храма

Христа Спасителя в Москве. Это настенная картина<sup>22</sup> «Святой благоверный великий князь Александр Невский принимает папских легатов»<sup>23</sup> кисти Генриха Ипполитовича Семирадского, исполненная в 1877 г. (ил. 1), и центральная часть композиции «Поклонение пастухов младенцу Христу в Вифлееме»<sup>24</sup>, исполненная Василием Петровичем Верещагиным в 1879 г. (ил. 2).



Ил. 1. «Святой благоверный великий князь Александр Невский принимает папских легатов» Г.И. Семирадского, 1877 г.



Ил. 2. Фргмент композиции «Поклонение пастухов младенцу Христу в Вифлееме», В.П. Верещагин, 1879 г.

Эти изображения являлись частью грандиозного живописного ансамбля храма, воздвигнутого в честь победы русского народа в Отечественной войне 1812 г. Храм-памятник увековечивал важнейшее событие русской истории. В 1881 г. было окончено строительство по проекту Константина Андреевича Тона, а в 1883 г. храм был освящен. Росписи в храме исполнили известные русские художники в период с 1861 по 1880-й гг.: А. Т. Марков, П. В. Басин, Ф. А. Бруни, В. П. Верещагин, В. И. Суриков, И. бН. Крамской, Н. А. Кошелев и др.

Г. И. Семирадский был приглашен к работе в храме в 1876 г. Художнику было предложено написать 4 картины для придела св. Александра Невского.

Придел, посвященный святому благоверному князю Александру Невскому, располагался в северном крыле храма. Св. князь Александр Невский был небесным покровителем 3 императоров: Александра I, давшие-

---

<sup>22</sup>Впервые в рамках рассматриваемой проблемы термин «настенная картина» встречается в монографии В.С. Кеменова. Автор, говоря о росписях, исполненных В.И. Суриковым в храме Христа Спасителя в 1870-х гг. на тему первых Вселенских соборов, пишет: «Точнее их называть настенными картинами, чем фресками, поскольку они были написаны масляной краской по сухой, специально прогрунтованной штукатурке». – Кеменов, В. С. В.И. Суриков. Историческая живопись 1870–1890 годов. – М., 1987. – С. 525.

<sup>23</sup>Размер 405 × 366. Инв. № ГИМ 113642/1-2, И VIII 6683/1-2.

<sup>24</sup>Размер 135,5 × 132. Инв. № ГИМ 113641, И VIII 6682.

го обет воздвигнуть храм Спаса; Александра II, устроителя храма на протяжении 25 лет; Александра III, в царствование которого храм был освящен<sup>25</sup>.

Согласно утвержденным проектным эскизам, автором которых был Лев Владимирович Даль, пространство на хорах должны были украшать композиции из жития великого князя: «Александр Невский в Орде», «Александр Невский принимает папских легатов», «Кончина Александра Невского», «Погребение Александра Невского». В 1876 г. Г.И. Семирадский создает живописные эскизы, которые были утверждены императором Александром II, а в 1877 г. приступает к росписи стен придела [18, с. 13].

Композиции размещались в 2 яруса и были опоясаны орнаментом, верхние из них имели полуциркульные завершения. При этом росписи «Александр Невский в орде» и «Александр Невский принимает папских легатов» были написаны на восточной стене, а две другие – на западной стене [4, с. 66–67]. Они были размещены согласно хронологии: путешествие князя Александра Ярославича в Орду хана Батыея, посольство папы Иннокентия IV, кончина святого Александра, чудо при погребении князя.

Эскизы данных композиций, выполненные Г.И. Семирадским в 1876 г., сегодня хранятся в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге<sup>26</sup>. Из четырех росписей уцелела лишь одна «Александр Невский принимает папских легатов». С 2012 г. она экспонируется в Музее Отечественной войны 1812 года в Москве.

В основе данной настенной картины лежит житийный сюжет, который повествует о попытке произвести «мирную экспансию» католичества на Руси при правлении Александра Ярославича. «В 1248 году папа Иннокентий IV отправил к Александру посольство и во главе его двух хитрейших кардиналов, Галда и Гемонта, которые должны были вручить ему папское послание и употребить все усилия к тому, чтобы склонить его к подчинению Риму» [24, с. 128]. Ответ русского князя был таков: «От Адама и до потопа...и от первого собора до седьмого: *сия вся сведаем добре* (все то хорошо ведаем) и от вас учение не принимаем» [24, с. 132].

Четыре картины на сюжет из жития Александра Невского были не единственными работами Г.И. Семирадского в храме. В 1878 г. художник исполняет запрестольную картину «Тайная вечеря», а в 1879 г. над окнами хоров храма – «Крещение» и «Въезд Иисуса Христа в Иерусалим» [15, с. 82]. К этим росписям также сохранились эскизы, которые сегодня принадлежат ГРМ.

---

<sup>25</sup>В южном крыле храма Христа Спасителя располагался придел, освященный в честь св. Николая Мирликийского Чудотворца.

<sup>26</sup>«16 апреля 1876 г. Александр II «высочайше соизволил утвердить эскизы живописных Священных изображений для стен и арок на хорах Храма, составленные гг. художниками: Семирадским, Бодаревским, Суриковым, Творожниковым, Прянишниковым, Маковским, Седовым, Мартыновым, Горбуновым, Пигулевским, Алтыновым, Башиловым, Фаргусовым, Шульцем, Быковским и Тюриным». – *Климов, П.* Живописное убранство храма Христа Спасителя // Наука и религия. – М., 1996. – № 4. – С. 63.

В.П. Верещагин исполнил в храме 5 монументальных живописных работ. Самая масштабная из них располагалась в главном алтаре храма и была посвящена Рождеству Христову. В основе сюжета лежат слова церковной песни «Дева днесь». В центре композиции изображены Мария и младенец Христос в вертепе. С правой стороны от зрителя – пастыри, которым ангел указывает рукой в сторону, где Христос возлежит в яслях, с левой – волхвы, ведомые звездой. В 1876 г. художником закончена работа над картонами алтарной композиции, в 1877 г. выполнен подмалевок, а в 1878 г. завершена сама роспись [10, л. 147].

В 1878 г. В.П. Верещагин оканчивает работу над двумя изображениями в нишах храма: «Помазание Давида, сына Иессеева на царство пророком Самуилом» и «Благословение преподобным Сергием Дмитрия Донского на брань против татар» [11, л. 172]. В 1879 г. художник завершает живопись в двух оставшихся нишах храма: «Поклонение пастырей родившемуся младенцу Иисусу в Вифлееме» и «Поклонение волхвов и принесение даров младенцу Иисусу» [12, л. 87]. В том же году он завершил работу над шестью полотнами для главного алтаря храма<sup>27</sup>.

Композиция «Поклонение пастырей родившемуся младенцу Христу в Вифлееме» располагалась слева от алтаря, в северо-восточной нише храма<sup>28</sup>. Она, как и другие изображения в нишах, имела полукруглое завершение и была обрамлена геометрическим орнаментом.

Художник изобразил Марию в синем мафории, красной тунике и белом платке, склонившуюся над младенцем Христом, руками поддерживающую пелены. Новорожденный Иисус лежит в яслях, устланных соломой, его тело запеленато в белые ткани, и мы видим только его красивый лик. Само действие происходит в пещере. Вокруг Марии и Христа стоят пастухи, изумленные чудесным событием. В пещере темно, но свет изливается от самого младенца, он освещает лики Марии и пастухов, их фигуры. В.П. Верещагину удалось создать благодатный облик Марии, проникнутый светлой печалью.

Вся настенная живопись в храме исполнялась масляными красками по сухой специально прогрунтованной штукатурке [1, с.154–155; 3, 64–67].

Известно, что росписи в храме стали разрушаться уже спустя несколько лет после их завершения. Этому способствовали несколько факторов. Во-первых, нерациональное устройство системы отопления и вентиляции здания [2, с. 9], во-вторых, ошибки в технологии подготовки основы под масляную живопись [2, с. 1].

---

<sup>27</sup>Шесть изображений, написанные В.П. Верещагиным на холстах: «Моление о чаше», «Се человек», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Положение во гроб» (1875–1879 гг.) – сегодня находятся в нишах главного алтаря храма. В 1995 г. они были отреставрированы в МНРХУ. – *Сарынина Н. А.* Возвращение шести священных изображений, исполненных В.П. Верещагиным для главного алтаря ХХС // Реставратор, 2000. – № 2. – С. 32–35.

<sup>28</sup>Сохранилась черно-белая фотография этой росписи. Фототека ГМА им. А.В. Щусева. Альбом храма Христа Спасителя.

Так, первые поновления росписи В.П. Верещагина «Поклонение пастырей» были исполнены еще в 1885 г. реставратором Соколовым [2, с. 1]. По решению Президента Академии Художеств, великого князя Владимира Александровича, была создана особая комиссия, в которую вошли академик А.И. Резанов, профессор В.П. Верещагин и реставратор Соколов<sup>29</sup>. «Осмотрев живопись, нашли, что главная причина отслаивания краски заключается в затирке подготовке цементом» [2, с. 1–12].

Вопрос о плохой сохранности настенных росписей рассматривался на протяжении многих лет, в то время как живопись продолжала разрушаться. В 1897 г. было организовано особое совещание, на которое возлагались обязанности по воссозданию и предотвращению живописи в храме [2, с. 2]. 12 лет продолжалась работа особого совещания, в состав которого входили проф. В.М. Васнецов, архитекторы К.М. Быковский и А.В. Попов. Они сосредоточили свою работу на двух основных аспектах воссоздания живописи «Тайной вечери» Г.И. Семирадского и налаживание системы отопления и вентиляции храма. Итогом работы особого совещания стал демонтаж уцелевших фрагментов росписи «Тайная вечеря» и ее воспроизведение по эскизам, картонам Г.И. Семирадского и фотографиям проф. В.Е. Савинским на медном основании. Также было принято решение очистить живопись в храме от пыли, грязи и копоти и произвести работы по исправлению картины «Рождество Христово» [2, с. 8], картины же с потрескавшейся штукатуркой так и оставить, так как реставрация их только портит [2, с. 8].

Дальнейшая судьба росписей храма Христа Спасителя была трагической. Храм был снесен в 1931 г., но предварительно из него были вынесены все представляющие ценность предметы, среди которых церковная утварь, иконостас [17, с. 240–270; 13, с. 40–46]. Согласно «Декрету о памятниках республики» данное культовое сооружение подлежало уничтожению «как памятник, воздвигнутый в честь царей и не представляющий интереса ни с исторической, ни с художественной стороны»<sup>30</sup>. На месте храма планировалось возведение грандиозного здания Дворца Советов по проекту Б.М. Иофана.

Комиссариатом народного просвещения была организована «Комиссия по выявлению подлежащих музеефикации ценностей», которая принимала решение относительно росписей, горельефов, иконостаса, бронзовых дверей и других предметов из храма. Она постановила: «снять Тайную Вечерю Семирадского – Савинского, написанные на холстах работы В.П. Верещагина, дублировать на полотно произведения Семирадского, Сурикова, а также по одной картине Маковского, Прянишникова, Басина, Верещагина, Сорокина» [19, с. 66], что было отражено в протоколе от 18 августа 1931 г. Необходимо отметить, что список, составленный Комиссией в реальности, не соответствовал

---

<sup>29</sup>Фамилия и имя реставратора Соколова в упомянутых автором источниках не упоминаются. См.: Глазов, В.Г. Записки о деятельности особого совещания; ОПИ ГИМ. Ф. 235, ед.хр. 4. – Л., 1966.

<sup>30</sup>Цит. по Кириченко, Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве: История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели. 1813–1931. – М., 1992. – С. 217.

количеству сохранных предметов. За неимением необходимого времени и средств были осуществлены работы по снятию меньшего числа картин.

Извлеченные из храма предметы искусства планировали передать в Третьяковскую галерею, Антирелигиозный музей искусств, Русский музей.

Известно, что работу по снятию стенописей в 1931 г. возглавил, известный реставратор, профессор Дмитрий Федорович Богословский. На сегодняшний день по архивным документам удалось восстановить, фамилию еще одного реставратора, принимавшего активное участие в судьбе росписей. Это Александр Иванович Попов – реставратор Исторического музея. На пожелтевшем листе бумаги, обнаруженном в архиве ГИМ, читаем: «В 1931 г. с проф. Богословским работал в бывшем Храме Христа Спасителя по снятию картин, писанных на штукатурке Александр Невский Семирад. и Сурикова Вселенский собор» [5, л. 1–2]. Живопись со слоем штукатурки была снята со стены храма по прямоугольным фрагментам<sup>31</sup>.

В архиве Исторического музея сохранился реставрационный дневник А.И. Попова, записи которого свидетельствуют, что в 1937 г. («июнь 1937 – август 1937») монументальная композиция «Александр Невский» была отреставрирована в мастерских ГИМа. Она поступила на реставрацию из Антирелигиозного музея города Москвы. Выполнил работы А.И. Попов при участии Д.Ф. Богословского, который до августа 1937 г. исполнял обязанности заведующего кабинетом реставрации ГИМ. Живопись была переведена на новое основание – паркетаж (паркетированную фанеру). В процессе реставрации были проведены следующие мероприятия: утоньшение слоя штукатурки с оборотной стороны, монтаж и сборка отдельных фрагментов живописи на предварительно подготовленную основу. Реставраторами на деревянный каркас была закреплена металлическая сетка, которая послужила «скелетом» для слоя мелового грунта. На этот грунт была переведена живопись, которая фиксировалась при помощи пропитанной клеевым составом тканой основы (серпянки) [6, л. 1–4]. А.И. Попов в дневнике реставрационных работ пишет: «наклейка красочного слоя на паркетаж» [7, л. 3]. Швы между фрагментами живописи были загрунтованы и затонированы масляной краской.

Фрагменты стенной росписи были смонтированы на 2 частях деревянного основания и сегодня представляют собой составную композицию. Это было необходимо для возможности осуществления дальнейших перемещений памятника. Левая часть панно включает фигуры Александра Невского, митрополита Киевского и всея Руси Кирилла (III), стражников, священнослужителя (ширина 204 см). В правой части панно расположены фигуры папских легатов и воинов (ширина 162 см). Общая высота картины – 405 см. Необходимо отметить, что реставраторы смонтировали снятые со стен квадраты композиции с расчетом на то, что линия раздела двух частей

---

<sup>31</sup>Подобная методика снятия росписей со стен храма описана в книге *Калениченко Л.П., Плющ О.Ф.* Реставрация настенной живописи. Теория. Методика. Техника. – Киев, 2010. – С. 284–297.

будет проходить в том месте картины, в котором в наименьшей степени повредит ее художественную целостность.

Любопытно проследить историю поступления росписи в Исторический музей. Предположительно, некоторые из снятых в 1931 г. со стен храма Христа Спасителя живописные работы первоначально были отправлены в Донской монастырь. Там монументальные росписи находились в разобранном на фрагменты состоянии, сложенные в ящики<sup>32</sup>. С 1929 по 1934 гг. в Донском монастыре существовал Антирелигиозный музей искусств. Он был ликвидирован в 1934–1935 гг. и преобразован во Всесоюзную Академию Архитектуры (впоследствии Музей Архитектур им. А.В. Щусева) [22, с. 131].

После ликвидации Антирелигиозного музея в Донском монастыре некоторые художественные произведения были переданы в собрание Государственного Исторического музея.

Так, в 1935 г. из Всесоюзной Академии Архитектуры поступила на реставрацию настенная картина «Богоматерь» («Поклонение пастухов младенцу Христу в Вифлееме»). Согласно договору было определено реставрационное задание. В результате произведенных работ, перенесенные на новое основание фрагмента были оформлены в виде картины [8, л. 1]. В реставрации приняли участие Д.Ф. Богословский и А.И. Попов. Однако эксперты ВАА пришли к выводу о том, что «картина настолько зареставрирована, что потеряла всякую ценность подлинника» [9, л. 5]. Как мы видим, реставраторам удалось сохранить только центральную часть росписи. С 1935 г. картина хранится в Историческом музее.

Судя по всему, после реставрации в 1937 г. картина «Александр Невский принимает папских легатов» готовилась к экспонированию. Возможно, она должна была быть выставлена в Музее истории религии в Санкт-Петербурге. Именно туда в 1938 г. из Исторического музея после реставрации был отправлен «Четвертый Вселенский собор» В.И. Сурикова<sup>33</sup>. Однако по каким-то причинам картина осталась в Государственном Историческом музее, который стал для нее единственным местом спасения.

Необходимо отметить, что с течением времени происходили изменения в структуре грунта и красочного слоя, которые вынудили работников реставрационного кабинета музея провести консервацию объекта. Вся живописная поверхность картины была заклеена листами писчей бумаги формата А4. Выполненная таким образом долгосрочная профилактическая заклейка предот-

---

<sup>32</sup> Страстной монастырь в Москве, в стенах которого располагался Центральный антирелигиозный музей (1929–1937 гг.), был разрушен в 1937 г.

<sup>33</sup> Стенная роспись В.И. Сурикова «Четвертый Вселенский собор» располагалась на хорах в приделе св. Николая Мирликийского. Настенная картина была восстановлена в первоначальном виде, но на новом основании. После реставрации она была передана в Музей истории религии в Санкт-Петербурге. В каталоге «Русская и советская живопись в собрании Музея истории религии и атеизма» изданном в 1965 году читаем следующие сведения о памятнике: «Стенная роспись. 1878 г. М., 400 x 365. Справа внизу инициалы и дата: ВС. 1878. Фонд ЦАМ. Пост. в 1938 г. Из Гос. Исторического музея (г. Москва). Ранее наход. в храме Христа Спасителя в Москве. А-1154-II». – Русская и советская живопись в собрании Музея истории религии и атеизма. Каталог. М.–Л., 1965. – С. 21.



вратила дальнейшие разрушения красочного слоя в виде шелушений и осыпей по большей части ее поверхности и надоло скрыла под собой живописное изображение. В таком состоянии памятник хранился в музее до 2011 г.

В 2011 г. усилиями сотрудников отдела древнерусской живописи Государственного Исторического музея и художников-реставраторов мастерской «Лука-В», была осуществлена реставрация «картин» Г.И. Семирадского и В.П. Верещагина. Реставрацию осуществили художники-реставраторы под руководством Л.Ю. Ясновой: И.Н. Виноградов, Е.А. Зорина и Е.Ю. Алёхина.

В процессе визуальных наблюдений на обороте левой части композиции «Александр Невский принимает папских легатов» была обнаружена надпись: «Семирадский из Хр. Христа Спасителя 1937 г. уч. реставратор Попов», нанесенная графитным карандашом, которая и послужила ключом к разгадке истории исследуемого произведения.

В 2011 г. для восстановления художественной целостности произведения художники-реставраторы провели следующие мероприятия: удаление бумаги с лицевой стороны картины, укрепление грунта и красочного слоя, удаление поверхностных загрязнений, утоньшение лакового покрытия, подведение грунта в местах утрат, тонирование реставрационного грунта, введенного в местах утрат и тонирование потертостей красочного слоя, нанесение лакового покрытия. С оборота были удалены поверхностные загрязнения и нанесено предохраняющее покрытие.

Когда в Музее Отечественной войны 1812 года было подготовлено выставочное пространство, две части живописной композиции были тщательно упакованы и транспортированы в здание музея. Они были воссоединены в зале музея, на специально подготовленной конструкции. Соединение двух частей было предусмотрено еще при реставрации 1937 г. В торцевых частях деревянного каркаса имелись специальные сквозные отверстия и металлические болты, при помощи которых должны были стягиваться и фиксироваться обе части деревянного основания.

Последние реставрационные работы проходили уже в зале музея. В месте стыковки двух частей была произведена подводка грунта и выполнены тонировки, живопись была покрыта защитным слоем лака.

В 2011 г. в процессе реставрации было проведено фотографическое исследование с использованием ультрафиолетовых лучей. Оно показало довольно четкие границы квадратов, затонированных трещин, а также те места авторской живописи, которые были подвержены деструктивным процессам. На фотографии видны также следы вмешательств реставраторов 2011 года, они незначительны и выделяются самым темным тоном. Исследование с использованием ультрафиолетовых лучей позволило наглядно убедиться в разнородности поверхности живописной структуры произведения. Хочется отметить, что лик Александра Невского сохранился в наилучшем виде, на нем нет осыпей грунта, а только незначительные потертости красочного слоя. Больше остальных пострадали лица папских ле-

гатов и мальчика, который стоит за митрополитом, а также имеется значительная пропись на походном иконостасе.

Картина «Александр Невский принимает папских легатов», претерпев несколько реставраций, являет собой цельное произведение, обладающее художественными достоинствами и культурной значимостью. Эта композиция, исполненная Г.И. Семирадским в 1877 г., единственно сохранившаяся в относительной цельности из 7 написанных им в храме, является ярким примером в его творчестве священо-исторической монументальной живописи. Сегодня она по праву занимает центральное место в экспозиции Музея Отечественной войны 1812 года.

Центральная часть композиции «Поклонение пастухов младенцу Христу в Вифлееме» представляет собой ценный материал для исследователей творчества В.П. Верещагина, которое, на наш взгляд, изучено недостаточно.

На сегодняшний день известно, что из храма Христа Спасителя было спасено несколько росписей: «Четвертый Вселенский собор» В.И. Сурикова, (Музей истории религии в Санкт-Петербурге), фрагментарно сохранившаяся композиция «Тайная вечеря» (Музей истории города Москвы) и «Александр Невский принимает папских легатов» (ГИМ) Г.И. Семирадского, центральная часть композиции «Поклонение пастухов младенцу Христу в Вифлееме» (ГИМ), фрагменты росписи «Помазание Давида на царство пророком Самуилом» (ГТГ) В.П. Верещагина.

#### Литература

1. *Брайковский, А. А.* Описание храма во имя Христа Спасителя в Москве. Путеводитель для посещающих в настоящее время храм Христа Спасителя / А. А. Брайковский. – М.: Изд. книгопродавца Д. И. Преснова, 1882. – 190 с.
2. *Глазов, В. Г.* Записки о деятельности особого совещания по детальной разработке мер к исправлению попорченной живописи в соборе Христа Спасителя в Москве (с 20 сент. 1897 по 11 окт. 1907) / В. Г. Глазов. – М.: Тип. Штаба Моск. воен. окр., 1908. – 12 с.
3. *Мостовский, М. С.* Историческое описание храма во имя Христа Спасителя в Москве / сост. по поручению комис. для построения храма на основании имеющихся документов правитель ее канцелярии М. Мостовский. – М.: Тип. С. Орлова, 1883. – 336 с.
4. *Храм Христа Спасителя в Москве* / составлено по книге М. С. Мостовского. – Перепеч. с изд. 1918 г. – М.: ПРОФИЗДАТ, 1997. – 128 с.
5. *Из автобиографии А. И. Попова* // Архив Отдела ДРЖ ГИМ. Л. 1-2
6. *НВА ГИМ.* Описание 2. Ед. хр. 247.
7. *НВА ГИМ.* Описание 2. Ед. хр. 247.
8. *НВА ГИМ.* Описание 2. Ед. хр. 196.
9. *НВА ГИМ.* Описание 2. Ед. хр. 196.
10. *ОПИ ГИМ.* Ф. 235. Ед. хр. 3.

11. *ОПИ ГИМ*. Ф. 235. Ед. хр. 3.
12. *ОПИ ГИМ*. Ф. 235. Ед. хр. 4.
13. *Буторов, А. В.* Храм Христа Спасителя: история строительства и разрушения / А. В. Буторов. – М.: Юный художник, 1992. – 48 с.
14. *Калениченко, Л. П.* Реставрация настенной живописи: теория. Методика. Техника / Л. П. Калениченко, *О. Ф. Плющ*. – Киев: Молодь, 2010. – 319 с.
15. *Карпова, Т. Л.* Творчество Г. И. Семирадского и искусство позднего академизма: диссертация ... доктора искусствоведения: 17. 00. 04 / Карпова Татьяна Львовна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания]. – М., 2009. – 290 с.
16. *Кеменов, В. С.* В. И. Суриков: историческая живопись 1870 – 1890 годов / В. С. Кеменов. – М.: Искусство, 1987. – 568 с.
17. *Кириченко, Е. И.* Храм Христа Спасителя в Москве: история проектирования и создания собора: страницы жизни и гибели: 1813 – 1931 / Е. И. Кириченко. – М.: Планета, 1992. – 279 с.
18. *Климов, П. Ю.* Генрих Семирадский / П. Ю. Климов. – М.: Арт-Родник, 2001. – 72 с.
19. *Климов, П. Ю.* Живописное убранство храма Христа Спасителя / П. Ю. Климов // Наука и религия. – 1996. – № 5. – С. 28 – 31.
20. *Климов, П. Ю.* Живописное убранство храма Христа Спасителя / П. Ю. Климов // Наука и религия. – 1996. – № 4. – С. 63 – 66.
21. *Русская и советская живопись в собрании Музея истории религии и атеизма*: каталог / сост. Н. А. Ельшина, Н. Н. Латтик. – М.; Л.: Наука, 1965. – 88 с.
22. *Пастернак, О. П.* Музейная политика России и судьба религиозно-культурного наследия 1920-30-х гг. по материалам Донского и Страстного монастырей: диссертация ... кандидата исторических наук: 24. 00. 03 / Пастернак О. П.; [Место защиты: Моск. гос. университет культуры и искусства]. – М., 2006. – 192 с.
23. *Сарынина, Н. А.* Возвращение шести священных изображений, исполненных В. П. Верещагиным для главного алтаря ХХС / Н. А. Сарынина // Реставратор. – 2000. – № 2. – С. 32 – 35.
24. *Хитров, М.* Святой Благоверный великий князь Александр Ярославич Невский: подробное жизнеописание с рисунками, планами и картами / М. Хитров. – Перепеч. с изд. 1893 г. – М.: Панорама, 1991. – 277 с.

Список сокращений:

Отдел ДРЖ – Отдел древнерусской живописи  
 ВАА – Всесоюзная Академия архитектуры  
 ГИМ – Государственный Исторический музей  
 ГРМ – Государственный Русский музей  
 ГТГ – Государственная Третьяковская галерея  
 НВА ГИМ – Научно-ведомственный архив ГИМ  
 ОПИ ГИМ – Отдел письменных источников ГИМ  
 ЦАМ – Центральный антирелигиозный музей

УДК 75.052(=161.1)

**О. А. Исаева**

Санкт-Петербург, Россия,

Санкт-Петербургский

государственный институт культуры

**Древнерусская монументальная живопись после Древней Руси:  
проблемы изучения и сохранения**

*Монументальная живопись по многим причинам является наиболее сложным для сохранения и, как следствие, изучения видом изобразительного искусства Древней Руси. Проблемам, связанным с теорией и практикой реставрации древнерусских стенописей и их исследования, посвящена данная статья.*

Ключевые слова: древнерусское искусство, древнерусская монументальная живопись, реставрация, изучение древнерусского искусства, теория реставрации, методы реставрации.

**Olga A. Isaeva**

Saint-Petersburg, Russia

Saint- Petersburg state institute of culture

**Ancient Rus' monumental painting after Ancient Rus':  
problem of study and conservation**

*The monumental painting of Ancient Russia for many reasons is the most difficult to preserve and, as a result, to study. This article is devoted to problems related to the theory and practice of restoration of ancient Russian murals and their research.*

Keywords: ancient Russian art, ancient Russian monumental painting, restoration, the study of ancient Russian art, the theory of restoration, restoration methods.

Изучение и сохранение древнерусской монументальной живописи с первых своих шагов постоянно сталкивалось с трудностями, не способствующими ни планомерным исследованиям, ни реставрационным мероприятиям (как бы они не выглядели). Причин этому масса: удаленность части памятников, плохая сохранность вследствие климатических причин, человеческого небрежения или прямого вандализма, реставрационные вмешательства прошлого, сравнимые с вандализмом – неважно, насколько благими намерениями руководствовались лица, привлеченные к реставрации или, по едкому выражению П. Покрышкина, «реставрированию» [1, с. 2]. Написано бесконечное количество научных статей и монографий, исследующих сами росписи и методы их изучения, прозвучало много призывов к сохранению культурного наследия Древней Руси, но при близком рассмотрении всякий раз оказывается, что теория и практика реставрации

древнерусского искусства – и в особенности монументальной живописи – расходятся более чем серьезно. Вопросы и противоречия копят с угрожающей быстротой, и с той же быстротой продолжают разрушаться древние русские стенописи.

Изучение древнерусской монументальной живописи, как во многом и его проблематика, неразрывно связано с сохранением древних стенописей – и сама эта связь тоже представляет проблему. С одной стороны, без обнажения подлинного облика древних фресок невозможно полное, глубокое изучение их иконографического, колористического, образно-стилистического языка. Но всегда ли оправданным является полное и безоговорочное раскрытие фресок? Как и в каком виде сохранить их далее? Кроме того, следует помнить, что монументальная живопись подвергалась тому же разрушительному воздействию, как и большинство древнерусских храмов, в результате несовершенства строительных приемов и материалов, климатической агрессии, военных конфликтов. В результате росписи либо поновляли в соответствии со стилистическими и эстетическими установками текущего времени, либо забеливали, чтобы расписать поверх, либо, что тоже случалось нередко, просто сбивали старые росписи и расписывали храмы заново<sup>34</sup>.

Изучение древнерусской монументальной живописи началось значительно позднее возникновения интереса к другим формам искусства Древней Руси. По сути, подлинные древнерусские росписи стали известны лишь в конце XIX века, в момент, когда в орбиту исследователей попали фресковые комплексы Пскова, Новгорода, Ферапонтова. Безусловно, предпосылки этому открытию происходили на протяжении всего XIX в., подготовленные увлечением русской средневековой историей и литературой, а следом и иными искусствами. Первый масштабный интерес к художественному прошлому России обозначился в связи с обнаружением древних фресок Киево-Печерской лавры, а следом и в соборе Святой Софии Киевской. Вопросы сохранения тогда были решены настолько своеобразно, что немногим отличаются от вандализма. О планомерном изучении раскрытых фресок ни в лавре, ни в Софийском соборе речи не шло, лишь о восполнении утрат и восстановлении росписи как бы в «неповрежденной целостности», обязуясь «не изменять древних контуров». При этом «куратор» реставрации софийских фресок Ф.Г. Солнцев с изданием открытых росписей тянул так долго и в издании сделал так много ошибок, что научным его труд назвать не представляется возможным. Интересно, что в своей монографии «От поновления к научной реставрации» В. Зверев дает следующую оценку действиям софийских поновителей: «...Смысл восстановления в его первоначальном виде исчерпывался топографически точным воспроизведением иконографии по контурам древних композиций», однако при восстановительных работах в соборе после Великой Отечественной

---

<sup>34</sup>Так, в частности, поступили с росписями Успенского Московского Кремля в XVII веке: сняв кальки со старых стенописей, сбили вместе со штукатуркой и расписали собор заново (см. [2]; [3]).

войны были сделаны снимки послойной расчистки, показывающие, что даже точность топографии не соблюдалась [4].

Трудность для изучения и наработки научных принципов сохранения и восстановления древнерусской монументальной живописи на основе этой «Великой реставрации» обнажилась вполне: древние фрески в храмах имели в основном религиозное значение. Видеть священные образы в ненадлежащем виде – непонятном, загрязненном или фрагментарном – было немислимо. Восстановление в целостном виде было необходимостью, все призывы о том, чтобы оставаться в пределах утрат, не затрагивая авторскую живопись, оставались только призывами, на практике не исполняясь – ни тогда, ни много позднее. Так, итогом разбирательств по поводу обновления росписей в лавре стало постановление по всему духовному ведомству, чтобы «нигде, ни под каким предлогом, в древних церквах не дозволялось ни малейшего исправления, возобновления и изменения живописи и других предметов древнего времени, и всегда испрашивалось на то разрешение от святого Синода» [5, с. 2]. Понадобилось принятие так называемого Строительного устава [6], отраженное в соответствующем законодательном акте, – первый шаг к установлению контроля за восстановительными работами в древнерусских храмах. Однако Уставом при осуществлении как работ, так и контроля руководствовались не всегда. Так, в 1911 г. на IV съезде зодчих А.В. Прахов спрашивал присутствующих: «В чьих руках памятники церковной древности? Они находятся в руках следующих лиц: священника, диакона и епархиального архитектора. Вот комплект тех лиц, от которых зависит плюс и минус в сохранении памятников церковной старины, прибавьте к этому еще как высшую инстанцию архиерея. Вы думаете, еще кто-нибудь может влиять? Нет, это может быть только случайно» [7, с. 39].

Слова А.В. Прахова тем более кажутся справедливыми, если вспомнить полемику вокруг очередной реставрации Успенского собора Московского Кремля в начале XX в. Начатые работы вызвали большой интерес научной общественности и любителей искусства. В художественных журналах появились статьи, содержащие информацию о работах и призывающие только раскрывать живопись, не поновляя ее. Призывы не прикасаться к расчищенным росписям [8, с. 49]<sup>35</sup> были прекращены настоятелем Н.А. Любимовым словами «Собор – не музей, а дом молитвы, нельзя оставлять иконы без рук и голов...» [9, с. 28].

Может показаться, что 1917 год отнял решающий голос церкви в области реставрационных (или, что вернее, поновительских) практик. Принцип благопристойности моленных образов уже не довлел над реставраторами, и действительно, было проделано много работ по расчистке, укреплению и ко-

---

<sup>35</sup>Еще в 1912 г. А.А. Ростиславов в журнале «Старые годы» писал: «Есть ли вообще средства восстановить ту чудную гамму росписи, на которую время наложило свою изумительную патину... Разве возможна и уместна реставрация хотя бы фресок Джотто?» [8, с. 50].

пированию древних памятников, в первую очередь в новгородских землях. Но очень быстро прозвучал иной призыв, сравнимый с требованиями «благопристойности» – это проблема музеефикации и, как следствие, приведение памятников древнерусского зодчества и монументальной живописи в экспозиционное состояние, что повлекло за собой изменение методологических принципов сохранения стенописей. Сложно сказать, как развивались бы события, поскольку Великая Отечественная война и нанесенные ею безвозвратные потери внесли свои коррективы в проблемы изучения и сохранения древнерусских росписей – напомним, что как минимум три бесценных памятника новгородской монументальной живописи были фактически уничтожены – спасские храмы Нередицы и Ковалёва, храм Успения на Волотове.

После возрождения интереса к древнерусскому искусству в 1960-е годы, после восстановительных послевоенных мероприятий – казалось бы! – не должно быть возврата к методам поновительского характера, но 1980-е годы показали, что проблема сохранения стоит все еще остро: прошла неудачная реставрация («методически несостоятельная», по выражению Л. А. Лелекова [10, с. 5]) живописи Андрея Рублёва в Успенском соборе Владимира, росписей в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря и уцелевших фресок храма Спаса на Ковалёве в Новгороде. Характеризуя проблему, еще в 1984 г. И.П. Горин, возглавлявший ВНИИР, указал, что она обрела невиданный накал и остроту и перечислил ошибки реставраторов, среди которых озвучено отсутствие единой теоретической точки зрения, воплощенной в жесткую инструкцию, надлежащего контроля, проработанной методологии [11].

Легко видеть, что вопросы методологии проведения реставрационных работ остаются нерешенными до сегодняшнего дня. Речь уже даже не идет о разработке теоретической концепции в деле сохранения – это все озвучено не однократно, с разнообразными вариациями на тему «Венецианской хартии» и цитатами из Ч. Бранди, вышли труды Ю.Г. Боброва «Теория реставрации: закономерности и противоречия» и «Философия современной консервации-реставрации. Иллюзии и реальность», но пропасть между концептуальными разработками и практикой существует по-прежнему. Одна из важнейших причин: противоречие между необходимостью сохранения произведений древнерусского монументального искусства в виде, приближенном к первоначальному и заботой об интересах зрителей или прихожан, которым важен целостный художественный/молитвенный образ. Об адаптации памятников искусства, «валоризации» или «ревалоризации», т.е. о приведении произведения искусства в вид, ценный для общества, говорил еще Д.С. Лихачёв. В результате на практике, сталкиваясь с подобной установкой, главенствует, по меткому выражению Л.А. Лелекова, «ползучий эмпиризм», консервативный ремесленный опыт [10, с. 31]. Когда мы видим в поновительской практике второй половины XIX в. постоянно всплывающее имя Н.М. Софонова, закра-

шивающего древние фрески в соответствии с эстетическими воззрениями своего времени и собственными ремесленными навыками палехского иконописца, мы возмущаемся подобным положением дел – но в связи с реставрациями 1980-х гг. в выступлениях и статьях красноречиво и многозначно всплыл термин «софоновщина», а работы советских реставраторов ожидаемо названы традиционным поновительством [12, с. 4].

Отсюда вытекает и наиболее актуальная для искусствоведения проблема – трудности изучения древнерусской монументальной живописи. В XVIII в. об изучении художественного наследия Древней Руси вопрос еще не стоял, хотя одиночные попытки предпринимались. XIX век приоткрыл завесу над средневековым живописным прошлым, появлялись первые робкие полудилетантские публикации, начала формироваться дефиниция «произведения искусства» относительно иконописи. Монументальным росписям повезло меньше. Изучение их было затруднено. В центрах старой русской государственности – Киеве, Москве, Владимире – росписи в храмах, тем более действующих – были зареставрированы, причем по большей части некачественно. Более того, иной раз даже в почитаемых, доступных храмах подлинные росписи не просто скрывались под позднейшими наслоениями – само существование могло быть загадкой. Так, относительно росписей в Успенском соборе Владимира к 1881 г. осталось лишь предположение о существовании под ними более древних за авторством Андрея Рублёва; настоятель А.И.Виноградов, став свидетелем уничтожения части росписей в алтарной части, убедил комиссию начать расчистки в храме, благодаря чему открылись росписи XII и XV вв. [13, с. 92]. Можно сказать, с этого момента началось изучение росписей Успенского собора – Н.М. Софонов, который потом привёл раскрытую живопись в надлежащий «благопристойный вид», хотя бы снял кальки с древних стенописей, и с этого момента монументальная живопись владимирского Успенского собора входит в научный оборот, но до глубокого изучения было еще далеко.

Открытие подлинной, почти не тронутой поновлениями древнерусской монументальной живописи приходится на конец XIX в., как было указано выше. Удаленные, почти заброшенные храмы и монастыри русского севера и северо-запада показали живой, не отягощенный позднейшими правками язык древней фрески. Но даже без вмешательства поновителей изучение этих росписей прерывалось – революционными и военными событиями. Еще одним фактором, затрудняющим изучение, стала их периферийность и хроническое недофинансирование, хотя в истории многих храмов наличие денег не всегда играло положительную роль – выделенные Екатериной II огромные деньги на ремонт и восстановление Успенского собора во Владимире привели к демонтажу иконостаса XV в. и заменой его на новый, а затем и приведению живописного убранства храма в соответствие с иконостасом. В то же время отсутствие денег на широкомасштабное восстановление живописи в храмах Московского кремля в



1770-е гг., возможно, уберегло росписи от уничтожения в целях возобновления в новых эстетических традициях.

Но проблема изучения росписей остается актуальной и по сей день. Причины не меняются – у искусствоведов, реставраторов и русской православной церкви обозначились прежние камни преткновения в отношении храмов и бытования в них фресок. Показательны примеры ситуации вокруг Крыпецкого и Снеогогорского монастырей, и самый последний – с церковью Успения в Мелётове XIV в., когда в 2017 г. от полного небрежения и сам храм, и его уникальные росписи пришли в остроаварийное состояние. Перспективы изучения погибающих фресок не нуждаются в обрисовке.

Итак, проблемы как сохранения, так и изучения древнерусской монументальной живописи тесно переплетены между собой, пусть восстановление и поддержание росписей и является намного более важным и даже необходимым, без них изучение будет невозможным. Разумеется, любое консервационное или восстановительное мероприятие в отношении монументальной живописи – одна из самых затратных, сложных и наукоемких областей реставрации, при том, что очень часто предварительные исследовательские работы, в первую очередь гидрографические и инженерные, не ведутся вообще. Таким образом, вопросы практики и методологии реставрационных работ, остаются здесь не просто острыми до сегодняшнего дня, они продолжают требовать немедленного разрешения, поскольку без них невозможны искусствоведческие и научно-изыскательские исследования, способные прояснить не только исторические аспекты развития древнерусской монументальной живописи, не только перспективы ее дальнейшего существования, но и более масштабные проблемы истории искусства.

#### Литература

1. *Покрышкин, П. П.* Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства / П. Покрышкин. – [Петроград, 1915]. – 20 с.
2. *Качалова, И. Я.* История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора / И. Я. Качалова // Успенский собор Московского кремля. – М.: Наука, 1985. – С. 174-188.
3. *Успенский, А. И.* История стенописи Успенского собора в Москве / А. И. Успенский. – М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. – 26 с.
4. *Плющ, О. Ф.* Рекомендации способов раскрытия древней фресковой живописи / О. Ф. Плющ, Л. П. Калениченко; Акад. строительства и архитектуры УССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры строит. техники. – Киев: [б. и.], 1961. – 24 с.: ил.
5. *Лебединцев, П. Г.* Возобновление стенной живописи в великой церкви Киево-Печерской лавры в 1840-43 гг.: извлечение из дел Архива священного синода / П. Г. Лебединцев. – Киев: Университетская типография, 1878. – 9 с.

6. *Устав Строительный* // Свод законов Российской империи. 12 том. – 1842. – Статья 207.

7. *Съезд русских зодчих: труды IV Съезда русских зодчих, состоявшегося в С.-Петербурге с 5 по 12 января 1911 года.* – Санкт-Петербург, 1911. – [1], III, XL, 654 с.: ил.

8. *Ростиславов, А. А.* Ответственность реставрационной задачи / А. А. Ростиславов // Старые годы. – 1912. – № 5. – С. 48-50.

9. *Щенков, А. С.* Реставрация Успенского собора Московского Кремля в конце XIX - начале XX вв. / А. С. Щенков // Реставрация и архитектурная археология: новые материалы и исследования. – М.: ВНИИТАГ, 1995. – С. 25-41.

10. *Лелеков, Л. А.* Теоретические проблемы современной реставрационной науки / Л. А. Лелеков // Художественное наследие: сборник научных трудов. Внеочередной выпуск / ВНИИР. – М.: Искусство, 1989. – С.31-38.

11. *Горин, И. П.* Осторожно, древняя фреска! / И. П. Горин // Советская культура. – 1984. – 19 апреля.

12. *Лифшиц, Л. И.* Введение /Л. И. Лифшиц // Практика реставрации памятников монументальной живописи: сб. науч. тр / М-во культуры СССР. Науч.-метод. совет по охране памятников культуры; составитель Н. В. Николаева; науч. ред. Л. И. Лифшиц. – М.: НМС по охране памятников МК СССР, 1991. – С.4-7.

13. *Виноградов, А. И.* Воспоминания (на память детям) /А. И. Виноградов. – Владимир: Тип. Губернского правления, 1915. – 108 с.

**Монументальная живопись православных храмов  
Молдовы и Румынии как важнейший научный источник  
для исследования искусства одежды в эпоху правления  
молдавского господаря Стефана Великого**

*Статья посвящена исследованию искусства одежды на территории Молдовы в период правления молдавского господаря Стефана Великого. Анализируется одежда высших сословий данного периода. Делается вывод о роли монументальной живописи православных храмов Молдовы и Румынии, как об одном из важнейших источников, используемых в исследовании молдавского исторического костюма (конца XV – начала XVI вв.).*

Ключевые слова: монументальная живопись, Молдова, одежда, Стефан Великий.

**Tatiana G. Bizgu**

Chisinau, Republic of Moldova

Free International University of Moldova

**Monumental painting of the Orthodox churches of Moldova and Romania  
as the most important scientific source for the study of the art of clothing  
during the reign of the Moldavian ruler Stephen the Great**

*The article is devoted to the study of the art of clothing in the territory of Moldova during the reign of the Moldavian ruler Stefan the Great. Analyzed clothes of the upper classes of this period. The conclusion is made about the role of monumental painting of the Orthodox churches of Moldova and Romania, as one of the most important sources used in the study of Moldavian historical costume (late XV – early XVI centuries).*

Keywords: monumental painting, Moldova, clothes, Stefan the Great.

Православная монументальная живопись является важной областью церковного искусства. Непосредственно связанная с архитектурой, она окружает созерцающего ее человека и погружает его в мир исторических образов. Корнями она уходит в глубину веков, неразрывно связанных с великой историей христианского искусства. Декорация храма представляет собой сложную систему образов, расположенных в соответствии со строгой иерархией и ориентированных на Литургию. В процессе изучения искусства одежды ученые и исследователи этой области почерпнули большой объем ценной информации из церковной живописи.

Многочисленные монументы искусства, включая портреты меценатов в росписях церквей, иконописные изображения, рукописи приносят важную информацию еще со времен государственных формирований Молдавского и Румынского государства до начала XIX в. Внимательный анализ таких категорий искусства, как надгробные плиты с портретами правителей, наряду с вышивками, серебряными изделиями, печатями и монетами, расширили сферу исследования, внося тем самым важные уточнения [3, с. 6].

Монументальная живопись, скульптура также нуждаются в анализе повествования хроник, рассказов иноземных путешественников, узнавших наши края и поведав живые картины жизни прошлого нашей страны. Ценную информацию о внешнем виде и стоимости предметов одежды и о месте их происхождения предоставили нам коммерческие и таможенные документы, инвентарные описи, завещания и списки приданного.

В нашей истории не было такого долгого и блестящего руководства, как правление господаря Стефана Великого. Это период непрерывных войн, череды побед и многолетнего изобилия, в котором экономическая жизнь страны и богатство ее народа достигли расцвета.

Наша страна находится на перекрестке между востоком и западом, испытывая влияние изысканной западной моды. Альянсы, заключенные молдавскими господарями с правящими семьями соседних государств, связывают историю нашей земли с историей этих стран. Поэтому существует много примеров, с которых можно начать, и так много направлений, которые можно было бы использовать для проведения научно-исследовательских работ в изучении придворного костюма средневекового периода.

Ничто так ясно не отражает социальный статус человека, как одежда, которую он носит. Из всех форм материальной культуры именно она помогает получить первое впечатление о личности и определяет состояние каждого. По сравнению с архитектурой одежда имеет очень короткую жизнь и отражает самую неудержимую эволюцию цивилизации. Исторический костюм Молдовы заимствовал большое количество восточно-европейских элементов вплоть до начала XV в.

На протяжении веков мы можем наблюдать на фресках церквей Стефана Великого придворные одежды молдавских господарей. Наиболее наполнена блеском эта одежда в 1350–1400 гг. Женский костюм во времена правления этого великого правителя отличался несравненным богатством и красотой и может быть лучше изучен благодаря сохранившимся с тех пор вышивкам, миниатюрам, в том числе монументальной живописи православных храмов.

Как повествует славянская хроника и считают многие историки, это время было периодом роскошных одежд. Стефан – богатый повелитель, и его гардеробы заполнены драгоценными тканями и дорогими нарядами. При его дворе воздаются богатые почести и слава боярам и воинам. После каждого выигранного сражения воины повышались в звании [1, с. 97]. Несмотря на процветание всей страны, богатство было сконцентрировано в руках немногих.

Хранилища господаря были полны дорогих тканей. С 1460 г. из Львова, Брюгге и Флоренции поставляли много ткани в город Сирет. Начало XV в. было временем большого роста торговли. Греческие и итальянские купцы привозят нам восточные ткани, а рагузы встречаются в Тырговиште, где они продают красное сукно, и на других ярмарках, где они торгуют своей венецианской парчой с армянами и немцами из Львова и Кракова, из Брашова, Сибиу, Бистрицы и других городов [1, с. 79]. Восточные ткани из Камха-де-Дамаска и Аида были очень востребованы при дворах Румынского Царства и в Молдове, а большим спросом пользовался также «камелот» – сукно, произведенное из козьей или из верблюжьей шерсти, упомянутое в народной балладе, которое использовали в наших странах со времен Александра Доброго [1, с. 126].

Названные «татарскими товарами», или «товарами с моря», все эти шелка – парча, тафта, атлас, а вместе с ними и бархат – были восточными. Турецкие ткани, привезенные в наши страны генуэзцами, распространились отсюда по всем странам Восточной Европы. В те времена на рынках румынских княжеств было много ценных товаров, и молдавские купцы, в свою очередь, доставляли в Киев, Москву, Брашов и Львов восточные ткани и женские серебряные и золотые украшения. До эпохи правления Стефана Великого купцы из Львова приезжали, оплачивая пошлину, в столицу исторической Молдовы – Сучава, чтобы купить все шелковый и золотой бархат и другие восточные редкости. У польских купцов из Галиции и Подолии, с 1408 г. в городе Сучава появился свой торговый дом.

Длинные платья того времени были созданы из шелка и бархата, а мантии – из парчи, тафты, атласа, а также шелка; застегивались они на позолоченные пуговицы и украшались драгоценными мехами горноста и соболя. Талия подчеркивалась при помощи кожаного ремня или декоративного пояса, застегивающегося спереди маленькими золотыми и серебряными пряжками, декорированными драгоценными камнями. Поверх одевали королевский «кавадио» (византийский кафтан) из венецианской или флорентийской парчи, с широкими рукавами, также «ферезии» или «дулама» без рукавов, с прямыми карманами и золотыми пуговицами.

Жены бояр в те времена носили поверх дорогих вышитых рубах роскошные шубы и длиной до лодыжек «кабаницы», из дорогих тканей, привезенных из Бургеса и Флоренции, по краям отороченные мехом. Это была самая дорогая одежда того времени в Румынском царстве и Молдове. Боярыни носили традиционные рубахи с богатым геометрическим и растительным орнаментом, вышитые шелковыми и золотыми нитями. Рукава этих рубах были широкими, как и платья того времени, а манжеты были узкими. Часто ткани для них привозили из Литвы и Кросно. Эта одежда и ткани стали неотъемлемой частью изящного гардероба времен Стефана Великого [1, с. 108].

Исторические документы свидетельствуют о том, что у господаря Молдовы было три брака: с Евдокией Киевской, Марией де Мангоп и Ма-

рией Войкица. Все его жены были представительницами княжеских родов. Известно, что Стефан Великий вступал в эти браки для создания выгодных политических союзов.

Монументальная живопись православных храмов Румынии и Молдавии позволяют исследователям искусства одежды получить ценную информацию о разных классах населения этих стран в разные периоды истории.

В процессе проведения специального анализа учеными была обнаружена интересная информация. В росписях монастыря Воронец мы можем наблюдать изображение Марии Войкица (ил. 1), которая облачена в иные, нежели на фресках храма Пэтрэуць, одежды, или Евдокия Киевская, дочь великого князя Олейко, изображена на стенах церкви Святого Николая в Яссах (Ил. 2.), сегодня церковь Митрополии. Они чаще всего одеты в византийские мантии, в отделке которых используется вышивка золотыми нитями. меховой воротник, соболиные накидки иногда украшают их белую шею, едва различимую под драгоценными жемчужными ожерельями. Богатые золотые подвески, густо усыпанные тонкими цепями, проступают сквозь прическу, длинные серьги с тонкими цепочками, похожими на кисти, обрамляют их щеки. Прозрачное невесомое покрывало из ткани в полосу покрывает голову под короной, созданной в плавных линиях, как на портрете Маргарет де Прованс или других королей Франции. Это традиционный взгляд мастера церковной росписи.



Ил. 1. М. Войкица (по мотивам росписи монастыря Воронец (Молдова))



Ил. 2. Е. Киевская (по мотивам росписи в ц. Митрополии г. Яссы (Румыния))

Исследуя фрески в церкви св. Николая из Дорохой мы видим Марию Войкица иной, чем в росписях монастыря Пэтрэуць. Здесь она предстает перед взором прихожан в повседневном наряде молдавской госпожи и дворянки, в естественной позе и с живым выражением лица.

В монументальной живописи церкви св. Георгия из Хырлэу она одета в чудесный кафтан и в «ferezie» из бархата и шелка, украшенные небольшим меховым воротником, одежда в которой срезы рукавов круглые или под углом начиная от плеча, из которых видны цветочные рукава тонкого платья, украшенные вышивками, как на традиционной блузе «ия», с манжетами, декорированными жемчугом. Эта верхняя одежда застегнута спереди при помощи петель из шнура и ряда золотых пуговиц до уровня ниже колен, дальше виден подол длинного шелкового платья, зачастую в виде объемного волана [1, с. 110].

Исследовав эпитафии из монастырей Воронеж и Добровэц, завесу из храма Путна ученые сделали вывод, что Мария Войкица одета в «гранацу», идентичную той, что носил Стефан Великий. В некоторых вышивках заметно, что верхняя одежда, которую надевают правители и их жены, имеет много общих черт в крое, различны лишь детали украшений, головные уборы и т.д. [5, с. 47].

«Гранаца» – это роскошный плащ, который был предназначен специально для правителей, и супруг Стефана Великого. К тому же «кафтан» был тоже одеждой знати и правителей. Невозможно не отметить, что, наряду со многими документами, имеющими неопределимое значение для изучения женского костюма XV в., имеется вышитый портрет Марии Мангопской (1477 г.), принцессы из византийской императорской семьи, жены Стефана Великого. Здесь она изображена на смертном одре, лежа, с закрытыми глазами, скрестив руки на груди. Ее фигура впечатляет чистотой линий и тонкостью, с которой она представлена в утонченной стилизации, необходимой для вышивки в данной технике. На голове, над тонкой сетью нитей, надета богатая золотая корона, украшенная жемчугом и драгоценными камнями, к которой крепятся длинные подвески, опускающиеся на плечи. Художник, создавший портрет, в каждой детали воспроизвел костюм принцессы. Рубашка имеет узкий рукав и богато вышита нитями жемчуга на воротнике и манжетах, а кафтан из итальянского бархата сероголубого цвета. Мантия моделирует форму плеча, свободные руки в узких рукавах видны через два больших разреза. Кафтан обшит мехом, а широкий воротник из соболя покрывает плечи.

Возвращаясь к монументальной живописи христианских храмов Сынтилие, Пэтрэуць, Воронеж, св. Николая из Дорохой, св. Георгия из Хырлэу и Бистрица как к научному источнику, мы видим, что такой же костюм носит госпожа Мария Войкица – супруга Стефана Великого.

Хотелось отметить важную роль качественных реставрационных работ, включая современные технологии в воссоздании и реконструкции памятников культурного наследия. К сожалению, в выше перечисленных двух последних памятниках портреты в настенной живописи были в значительной степени повреждены в результате ремонта, проведенного в XIX в., когда разделительная стена была заменена аркадой.

Изучив настенную роспись в молдавских церквях Бэлинешть, Арборе, Хумор и Молдовица, ученые сделали выводы о том, что одежда знати идентична. Наиболее интересные портреты для изучения деталей костюма сохранились в интерьерах вышеназванных молдавских церквей. Всесторонне изучив комплекс источников, исследователи пришли к выводу, что в Молдове мантии византийской традиции сохраняются до середины XVI в., именно этот предмет гардероба носят и госпожа Елена – жена Петру Рареша, и Руксанда – супруга Александра Лэпушняну [3, с. 154].

В епископальной церкви Св. Николая в Рэдэуць, на восточной стене, зритель наблюдают сюжет, где изображены стоящие на коленях перед Иисусом Христом госпожа Анастасия – дочь Лацко и мать Александра Доброго. Женщины облачены в имперскую византийскую «гранацу», как и их мужья. Дамы носили этот предмет гардероба в торжественных случаях.

Необходимо отметить, что мантия являлась как мужским, так и женским предметом верхней одежды. Византийское влияние отразилось в праздничных нарядах высших сословий, богатые вышивки сохраняются долгое время, вплоть до середины XVI в. По окончании этого периода кафтан становится элементом мужского гардероба, а церемониальную мантию женщины постепенно заменяет «контэш» с широкими рукавами. Этот новый тип одежды был введен в женскую моду во второй половине XVI в. [3, с. 165].

Научные источники отмечают, что ткачество полотна, а также вышивка рубашек и покрывал для головы было основным занятием женщин из семей господ и бояр. Блузы с богатой орнаментацией занимали важное место в гардеробе каждой госпожи и боярыни. Иногда вышивка равномерно покрывает всю видимую поверхность рукава, что можно наблюдать в костюмах девушек и рубашках, которые носила госпожа Мария Войкица. На портретах XV–XVI вв. в Молдове эта часть видна редко, прикрытая спереди закрытым кафтаном. Орнамент рубашки также виден на портретах XII в., потому что в это время «контэш» носят расстегнутым.

В отделке молдавских рубах золотые пайетки подчеркивают мотивы [3, с. 160]. Поверх рубашки женщины носили платье, «антериу» или юбку «фотэ».

Вышивка второй половины XV в. является одним из самых оригинальных произведений средневекового искусства, не только румынского, но и всего христианского Востока [4, с. 382]. Обновления в этом виде искусства происходят в плане тематического обогащения, что свидетельствует о тесной взаимосвязи вышивки и живописи. Рисунок, композиция, типология



фигур, архитектурный фон, орнаментальные элементы, даже хроматические акценты, являются свидетельством глубоких взаимосвязей [2, с. 15].

Что касается женских головных уборов и шляп, обычно носимых во времена Стефана Великого, можно отметить, что их ассортимент намного разнообразнее и шире, чем обувь и одежда. Но не только вотивные картины этой эпохи могут предложить интересные археологические материалы из области одежды. Обычные «групповые» религиозные сцены в росписи церквей могут быть столь же щедрыми по отношению к исследователям [1, с. 117]. Исходя из результатов изучения деталей настенной живописи молдавского православного монастыря Воронец можем судить о головных украшениях Марии Войкица. Можем проследить, как короны дополнялись подвесками из золотых цепочек, жемчуга и драгоценных камней. Их носили поверх белой, розовой, голубой или зеленой вуали. Молодые барышни носили диадемы с подвесками. Венок с подвесками представлен также на вышитом золотыми нитями лице Марии Мангопской [6, с. 128]. Длинные и очень богатые подвески и серьги являются аксессуарами большинства дам и девушек того времени, это исходило из правил византийского гардероба [1, с. 115].

В настенной живописи храма Пэтрэуць покрывало скрывает волосы, разделенные пробором посередине. Поверх него размещается корона, к которой крепятся в районе висков или ушей подвески из золотых цепей, украшенных жемчугом и драгоценными камнями. Головной убор в виде пелены, покрывающей шею и плечи, характерен для женского костюма Молдовы; в Румынском государстве дамы носят корону прямо на волосах или поверх сети из нитей жемчуга [3, с. 167].

В XV в. в Молдове девушки и молодые дамы ходят с непокрытой головой или носят небольшую корону или широкую диадему византийского типа «герб». Дочери Стефана Великого носили широкую золотую корону, сияющую жемчугом и драгоценными камнями на разделенных прямым пробором волосах, заплетенных в косы, падающие на спину [3, с. 174].

В молдавском обществе во времена правления Стефана Великого стилистическая однородность молдавского искусства последних 2 десятилетий XV в. соответствует этапу внутреннего равновесия – политического, социального, культурного. Архитектура, живопись, в том числе и монументальная, также миниатюра, вышивка, скульптура – все виды искусства теперь достигают полноты своего стилистического выражения, в котором они растворились, прочно и логично сформулировав, накопленный опыт и творческую силу. Многочисленные настенные росписи, сохранившиеся с этого времени, являются неиссякаемыми источниками информации, необходимой для изучения искусства одежды определенных исторических периодов. В свою очередь, задачей ученых и реставраторов является необходимость сохранить это наследие прошлого при помощи современных знаний и технологий.

## Литература

1. *Alexianu, A.* Mode si vesminte din trecut / A. Alexianu // Cinci secole de istorie costumara Romaneasca. Vol. I. – București: Meridiane, 1987. – 454 с.
2. *Musichescu, M.* Broderia veche romaneasca / M. Musichescu. – Bucuresti: Arta grafica, 1985. – 65 p.
3. *Nicolescu, C.* Istoria costumului de curte in tarile Romane / C. Nicolescu. – Bucuresti: Editura stiintifica, 1970. – 308 p.
4. *Oprescu, G.* Istoria Artelor Plastice in Romania / G. Oprescu. – Bucuresti: Editura Meridiane, 1968. – 459 p.
5. *Zelenciuc, V.* Vestimentatia populatiei orasenesti din Moldova /sec. XV-XIX/ V. Zelenciuc, N. Kalashnicova. – Chisinau: Stiinta, 1993. – 120 p.
6. *Reabtseva, S.* Piese de podoaba si de vestimentatie pe teritoriul Moldovei istorice / S. Reabtseva // Academos. – 2015. – № 3. – P. 128-134.
7. *Ungureanu, A.* Costumul de curte medieval / A. Ungureanu // Revista de Lingvistica si Cultura Romaneasca. – 2017. – № 13. – URL: <https://limbaromana.org/revista/costumul-de-curte-medieval/> (дата обращения: 21.02.19).

УДК 738.5:711.641:72.012.6

**Е. Ю. Патлажанова**

Москва, Россия

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

**Мозаичные фасады общественных зданий в городской среде  
на примерах Библиотеки 2-го Медицинского института и мозаики  
кинотеатра «Октябрь» в г. Москва**

*В статье рассматривается история создания мозаик Библиотеки 2-го медицинского института и мозаики кинотеатра «Октябрь» в г. Москве, анализируются задачи, которые ставили перед собой художники при их создании. Также рассматривается жизнь этих произведений в пространстве города.*

Ключевые слова: монументальное искусство, живопись, мозаика, городская среда.

**Elena Yu. Patlazhanova**

Moscow, Russia

Moscow state art-industrial academy of S. G. Stroganov

**Mosaic facades of public buildings in urban environments  
on the examples of the Library of the 2nd Medical institute and mosaic  
of cinema "October" in Moscow**

*The article tells the story of the creation of these works, analyzes the tasks that the artists set themselves when creating them. The life of these works in the space of the city is also considered.*

Keywords: monumental art, painting, mosaic, urban environment.

Москва – огромный, сумасшедший город. Много всего происходит, много строится, много ломается. Древний план – круги и лучи. Основные магистрали расширяются, делаются более стремительными. Огромная масса машин, движение и остановки, пробки. Город пульсирует. Масса разных впечатлений, редко гармоничных. Столкновение стилей, борьба идей, темпераментов. Стремительное расширение, новое метро, диаметры... Редки «тихие заводы» в городе – район Трубниковского, Борисоглебского переулков. Рядом Новый Арбат – «вставная челюсть», как говорили после его появления. Время проходит, роли меняются. Сейчас Новый Арбат воспринимается как благородный минимализм. Портит светящаяся реклама кинотеатра «Октябрь» и Дома книги. Портит угол Садового кольца и Нового Арбата с очередной «Плазой».

Сейчас полным ходом идет облицовка домов-книг пластиковыми панелями. Наверное, будет нарядно и аккуратно. Страдает ощущение мате-

риала, тела архитектуры, исчезает стена. Стена, необходимая для жизни монументального произведения. Еле живая мозаика на фасаде кинотеатра «Октябрь» греет душу красотой материала, богатством красок, приглушенностью тона, спокойным ритмом пластических масс, общей устойчивостью и ощущением покоя (ил. 1). Тема «Октября» трактована авторами (А.В. Васнецов, Н.И. Андронов, В.Б. Эльконин) довольно отстраненно. Казавшиеся ранее острыми и революционными, формы сурового стиля воспринимаются сейчас как «классика».



Ил. 1. Мозаика для кинотеатра «Октябрь», г. Москва  
(авторы А.В. Васнецов, Н.И. Андронов, В.Б. Эльконин)

Вспоминаются северные деревянные скульптуры, фрески Ферапонтова, колорит пейзажей Русского Севера с деревянными избами и синим небом. Появляющиеся время от времени граффити на соседнем доме абсолютно не конкурируют с мозаикой. Она живет своей жизнью даже в ужасном окружении световой рекламы кинотеатра.

Главное – сохранить мозаику. Возникает желание утвердить Новый Арбат памятником своего времени. Произведение ведет молчаливый диалог с людьми, проезжающими мимо в автомобилях или проходящими по улице. Я уверена, что многочисленные группы туристов, ведомые разнообразными экскурсоводами, выйдут из Арбатских переулков и насладятся зрелищем огромной мозаики, стремительно превращающейся в «уходящую натуру».

Мозаика Библиотеки 2-го Медицинского института, к счастью, получила статус «памятника». Это 15-летний труд художников Л. Полищука и С. Щербининой, архитектора В. Фурсова (ил. 2). Исполнение мозаики длилось 6 лет, площадь – около 2 000 м<sup>2</sup>.

Мозаика не стареет. Как все великие произведения монументального искусства, она со страстью и любовью обращена к зрителю. Ее пластика и духовное наполнение будет напряженно и остро во все времена. Это вы-

сказывание авторов сродни подвигу. Множество преград пришлось преодолеть прежде, чем мозаика была открыта. Не каждый зритель выдерживает этот художественный «рентген».



Ил. 2. Мозаика для Библиотеки 2-го Медицинского института, г. Москва (авторы Л.Г. Полищук, С.И. Щербинина)

Поэтому, видимо, здание библиотеки обсажено березками, которые разрослись, и в летнее время скрывают изображение почти целиком. Очень важно сохранить не только произведение, но и первоначальный замысел архитектурной среды, в котором искусство может жить, может восприниматься людьми, для которых оно было создано.

Больно смотреть, как перед другой выдающейся работой московских монументалистов К. Васильцева и Э. Жарейновой «Лента Мебиуса», «державшей», по первоначальному замыслу, всю площадь у станции метро «Профсоюзная», сейчас выстроен дом. Работа «зажата» в тиски и потеряла свой пластический, градообразующий смысл.

Хорошо, что эти произведения все-таки живы, они привлекают все больше внимания профессиональной молодежи.

Множество работ потеряно навсегда. От монументального искусства 60–80-х гг. почти ничего не осталось. А это было время определенного расцвета авторского монументального высказывания в пост-сталинскую эпоху.

В наше время не хватает именно разнообразия авторского монументально-декоративного искусства, присутствия художника в городской среде.

Сейчас много обсуждается, кому нужно ставить памятники. Почти никогда не говорится об авторе и художественных достоинствах того или иного монумента.

Молодежь стремится учиться на монументальных отделениях, и остается только надеяться, что в будущем молодые художники будут востребованы как авторы, а не исполнители в гигантских проектах одних и тех же людей.

## Литература

1. *Воейкова, И.Н.* Монументалисты советской России. Выпуск 1: Ленинград / И.Н. Воейкова. – Художник РСРСР, 1980.
2. *Николай Андронов.* Г.Т.Г.: Москва, 2004.
3. *Полищук, Л.Г.* Леонид / Л.Г. Полищук. – М.: Таларт, 2010.
4. *Терехович, М.* Московские монументалисты / М. Терехович. – М.: Советский художник, 1985.
5. *Терехович, М.* Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения / М. Терехович. – М.: Искусство Евразии, №2, 2019.

УДК 73.025:726.6:246(470.23-25)

**О. Ю. Юрьева**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

**Роль монументальной скульптуры в организации пространственной среды архитектурных памятников Петербурга конца XVIII – первой половины XIX вв. Проблемы их создания, сохранения и реставрации.**

*Автором была исследована монументальная скульптура Петербурга, входящая в состав архитектурных памятников культуры высокого и позднего классицизма. Особое внимание в статье уделяется ее значению в монументальном искусстве и возникающим трудностям при ее создании. Рассмотрен пример реставрации монументальной скульптуры Троицкого собора. ///*

*Ключевые слова:* памятник, монументальное искусство, монументальная, академическая скульптура, наследие.

**Olga Yu. Yuryeva**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

**The role of monumental sculpture in the organization  
of the spatial environment of architectural monuments of St. Petersburg  
of the late XVIII-th – first half of the XIX-th century.**

**The problems of their creation, preservation and restoration**

*The author studied the monumental sculpture of St. Petersburg, which is part of the architectural monuments of high and late classicism. Special attention is paid to its importance in monumental art and the difficulties encountered in its creation. An example of restoration of a monumental sculpture of the Trinity Cathedral is considered.*

*Keywords:* Monument, monumental art, academic sculpture, heritage.

К концу XVII в. решением церковно-правительственных кругов было начато строительство новых монументальных памятников искусства – «чудотворных» храмов, которые должны были сыграть роль «общенациональной святыни», способствующей благоденствию царствующего дома. Нужно было создать такую обстановку чтобы, ничто не отвлекало внимания от обряда богослужения. Император Павел 1 хотел воздвигнуть грандиозные храмы, подобающие столице могущественного Российского государства. Которые по красоте и величию, не уступали бы знаменитому собору святого Петра в Риме, созданному по проекту Микеланджело Буонар-

роти, архитектором и скульптором XVII в. Джованни Лоренцо Бернини и другими величайшими художниками своего времени. К этим проектам были привлечены ведущие архитекторы, скульпторы и живописцы мирового уровня. Несмотря на то, что предпочтение отдавалось иностранным мастерам, среди них появляются и русские талантливые художники всех направлений, создавшие произведения искусства, которые не уступают своими высокими художественными достоинствами мировым стандартам и которые сыграли многостороннюю роль в жизни столицы и всего государства. Эти монументальные памятники художественной культуры по праву начинают играть роль «Храмов искусства». Построенные русскими художниками из материалов, добытых и изготовленных в России, памятники архитектуры утверждали возможности и достоинства русских талантов, для которых были характерны глубокий патриотизм, чувство гордости за укрепление и могущество государства. Большинство из них были построены в стиле классицизма, возникшего в России в 1760-х гг. и достигшего расцвета в последующие десятилетия XVIII в. Предшественником высокого классицизма принято считать Тома де Томона, а представителями строгого классицизма Ивана Старова, Чарлза Камерона, Джакомо Кваренги. Эти архитекторы мыслили свои сооружения вне тесной связи с характером окружающей среды, их ансамбли буквально из неё выпадали. Тома де Томон считается первым автором развёрнутого классического ансамбля: здания Биржи с Ростральными колоннами и набережной Стрелки Васильевского острова. В том же стиле выполнена вся монументальная скульптура, входящая в строящиеся в это время ансамбли.

Для европейских стран размах строительства в России был невиданным. На глазах вырастали дворцы, усадьбы, административные, жилые и торговые здания, продолжалась застройка площадей, набережных рек и каналов. К сооружению храмов привлекались большие коллективы художников Петербургской Академии художеств, творчество большинства из них не было связано с традиционным церковным искусством. Отсюда небольшое количество узких окон, массивные колонны, поддерживающие купола, широкие плоскости стен. Создавались здания светского типа, художественный образ которых несёт в себе жизнеутверждающие гражданские идеалы. Массово изготавливались и устанавливались сюжетные и орнаментальные барельефы из камня и гипса, бронзовые монументальные статуи, гранитные памятники, иконы, архитектурная мелкая лепнина для фасадов и интерьеров. Скульптурами были украшены многие крупные архитектурные ансамбли Петербурга: Горный институт, Исаакиевский, Казанский, Адмиралтейство, Фондовая биржа и т.д. Созданные в это время архитектурные памятники несут в себе героический пафос, триумф ратных побед, идеи патриотизма и гуманизма. Их облик строг и торжественен. Архитектура становится, главным образом общественного назначения, организующим центром большого пространства города, важнейшими госу-



дарственными объектами того времени. Почти одновременно создаются Казанский собор, Адмиралтейство, Фондовая биржа, Исаакиевский собор, Горный институт. Тогда было положено начало новому этапу в формировании архитектурного облика центральной части Петербурга, завершившемуся архитектурными произведениями, созданными К. Росси: ансамблем Александринского театра, ансамблем Михайловского дворца, зданием Главного штаба, Сената и Синода.

Для архитектуры того времени была свойственна грандиозность и величественность композиционного решения. Именно в это время, совместными усилиями зодчих и ваятелей было достигнуто высокое искусство синтеза зодчества и пластики архитектурных форм. Многие скульпторы выражали свои идеи через аллегорические, античные или библейские сюжеты и образы. Таким образом, они передавали свое восхищение человеческими поступками, нравственное совершенство, возвышенность чувств, патриотические подвиги своих современников. Синтез искусств имел место в истории художеств, с древних времён. И всегда источником его формирования являлась общность идейно-мировоззренческой основы искусств - единство стиля. Монументальная скульптура и живопись обогащают архитектуру, раскрывая её сущность, при этом, не теряя своей художественной ценности. Показательным примером этой связи являются памятники монументальной скульптуры и архитектуры Петербурга периода высокого классицизма. Только над проектом одного Казанского собора работали 40 скульпторов и живописцев, в том числе лучшие художники России. Скульпторы: И.П. Мартос, Ф.Г. Гордеев, И.П. Прокофьев, Ф.Ф. Щедрин, Ж.Д. Рашетт, С.С. Пименов, В.И. Демут-Малиновский, И.З. Кащенко, И. Воротилов – которые оставили глубокий след в художественной культуре России. Ими было создано более 40 скульптурных произведений и более ста орнаментальных рельефов и мелких архитектурных деталей. Предполагалось установить в портиках собора 8 монументальных бронзовых статуй и четыре композиции «церковных трофеев» из камня. Для этого по сторонам входов были устроены специальные ниши с полусферическими сводами. Но сохранились только 4 статуи: князя Владимира и Александра Невского скульптора Пименова, Иоанна Крестителя скульптора Мартоса, и Андрея Первозванного Демут – Малиновского.

В начале 1805 г. комиссией было решено сократить работы по отливке уже готовых моделей скульптуры для собора, в связи с трудным финансовым положением. Предполагалось, что правительство позже выделит для этого средства, но, к сожалению, большинство моделей статуй, исполненные крупнейшими мастерами погибли. В ансамбль Казанской площади так же входят сохранившиеся до наших дней статуи М.И. Кутузова и М.Б. Баркляя-де Толли. Они были установлены на 26 лет позже перед собором, их автор скульптор Б.И. Орловский. Также предполагалось установить на площади у проездов две коленопреклоненных крылатых монументальных

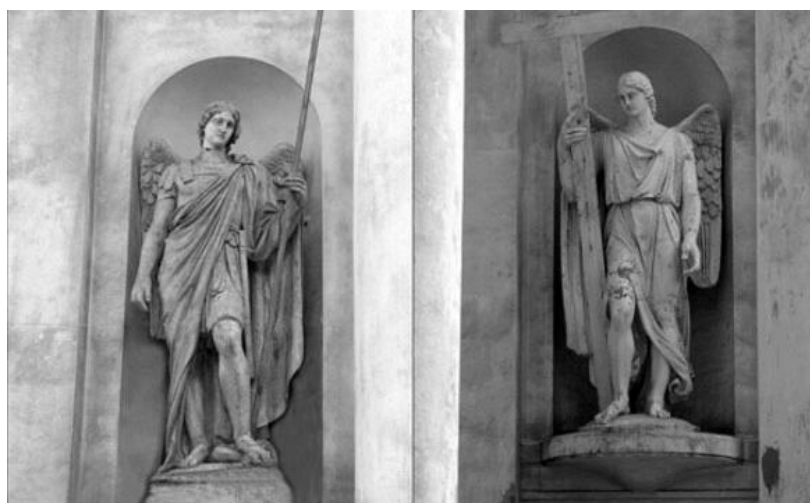
статуи архангела Михаила и Гавриила. Они должны были оформлять подход к собору со стороны Невского проспекта и акцентировать крайние точки колоннады. Для этого были установлены пьедесталы из сердобольского гранита. Но к освещению собора смогли поставить только гипсовые, тонированные под бронзу фигуры. Они со временем полностью разрушились и были сняты, так как гипс не является подходящим для уличной скульптуры материалом. Пустующие пьедесталы сохранились до нашего времени. Еще 2 пьедестала, долгое время находились у конца решётки по улице Плеханова. Они были сооружены для огромных, каждая по шесть с половиной метров статуй, апостолов Петра и Павла, гранитные блоки для их изготовления привозили из Финляндии. Для всех скульптур соборов и храмов, выполненных в это время, характерно переплетение двух мотивов – религиозного и гражданского. По замыслу вся скульптура и живопись архитектурных ансамблей призвана была служить укреплению религиозно – монархической идеологии. Большинство барельефов и статуй храмов посвящены Христу и Богородице, апостолам, ангелам и архангелам, канонизированным церковью русским князьям – Владимиру и Александру Невскому. Подчеркнув этим самым идею зависимости людей от воли Божьей, близость русских царей к богу. И все же скульпторы не всегда могли ваять всё, что хотели, они были вынуждены подчиняться общественному и эстетическому требованию. Им запрещалось делать образ обнажённым, либо чем-то вызывающим.

Не каждый мастер соглашался переделывать заново свою работу, многие решительно отказывались и писали жалобы вице - президенту Академии художеств П.П. Чекалевскому, оставить всё как есть. Например, ведущий скульптор Мартос, в образах евангелистов стремился, по его словам, выразить не их религиозную сущность, а патриотическое движение, охватившее русское общество в годы тяжелейших испытаний. В своем письме скульптор излагает общепризнанный в среде художников и в Академии взгляд на сущность скульптуры. При создании произведений их увлекала не чудодейственная сторона сюжетов, не идея покорности и смирения, а драматизм темы, массовый подвиг и жертвы, принесённые во имя блага и спасения народа. Переосмысление религиозных сюжетов было связано с очевидной угрозой нашествия Наполеона и неизбежностью предстоящей войны с французами. Поспешность, с которой велось строительство в 1914 г., отрицательно отразилась на сохранности зданий. Помещения не отапливались. В них из-за постоянной сырости разрушалась штукатурка, приходилось срочно удалять лепнину и заменять ее росписью. Карнизы сбивались и заново делались по новым шаблонам.

То же несчастье случилось и с большим каменным театром, в зале которого от стечения многочисленной публики под куполом скапливались пары, образовывался конденсат, что привело к разрушению живописи и скульптуры внутри. Реставрацию театра было предложено поручить И.

Томону, на которую Александром первым был выделен всего один год. Реставрационные работы театра были прекращены из-за пожара, который продолжался 2 дня. В огне погибло все богатое убранство, вся живопись и скульптура. Сырость, огонь и спешка при строительстве стали злейшими врагами архитектурных ансамблей Петербурга.

Одним из памятников монументальной парковой архитектуры русского классицизма Тома де Тамона, является проект церкви на Волковском кладбище с двумя оградами, часовнями и колокольней. Не уступающим ему по красоте, можно считать, Храм-мавзолей, построенный по проекту художника. Проект, утверждённый Марией Фёдоровной, был посвящённый блаженной памяти покойного императора Павла I [1]. Прекрасную женскую фигуру в античных одеждах с мягко ниспадающими складкам из красного гранита для мавзолея сделал известный скульптор И.П. Мартос, автор знаменитого памятника в Москве Минину и Пожарскому. Она и плачущие амурсы с опущенными факелами, а также фигура женщины с книгой в руках – аллегория времени, также выполнены в стиле высокого классицизма. Сам мавзолей словно источает настроение тишины и торжественности. Архитектура и скульптура в нём слились в единый художественный образ, а сам архитектурный ансамбль воспринимается, как неразрывное целое с окружающей средой. К сожалению, сохранилась лишь десятая часть лепнины и рельефных композиций, созданных в то время. К примеру, 2 колоссальных монумента – ангела Войны и Мира для Троицкого собора, как показано на ил. 1, восемь барельефов и два ангела для церкви Академии художеств Самуила Ивановича Гальберга. Этот талантливый скульптор учился у Ивана Петровича Мартоса, который очень высоко ценил творчество своего ученика. Очень много монументальных композиций, которые были задуманы Самуилом Ивановичем, так и остались только в проектах, такие, как памятники: Александру Невскому, Владимиру Мономаху, Дмитрию Донскому, Ярославу Мудрому, М.В. Ломоносову.



Ил. 1. Статуи ангелов. Троицкий собор. г. Санкт-Петербург

Из сохранившихся рукописей известно, что все работы, связанные со строительством архитектурных ансамблей, выполнялись вручную. Отсутствие техники возмещалось числом рабочих, доходившим до пяти тысяч. В основном это были крепостные крестьяне. Весной в столицу съезжались каменщики, плотники, землекопы из разных волостей: Ярославской, Вологодской, Костромской губерний и Белоруссии, осенью большинство из них возвращались домой. Рабочий день начинался в четыре утра, а заканчивался в 9 вечера, пищу рабочие принимали прямо на лесах, не спускаясь. Но часто контракты нарушались, работали ночами и по выходным дням, жалованье постоянно не доплачивали, а иногда и задерживали до 2 месяцев. И хотя на большие стройки нанимался оплачиваемый лекарь, лечение для многих оставалось недоступным. За каждый день болезни вычитался средний дневной заработок из месячного жалованья. Но, несмотря на тяжелый труд, рабочие с большим мастерством и тщательностью выполняли свою работу, начиная от закладки фундамента до тончайших каменных деталей, которыми украшали возводимые ими постройки.

Вот, что пишет о них один из иностранцев, проживающих в Петербурге в период строительства, об этих простых мужиках в рваных тулупах, о том, что они не прибегали к инструментам, а лишь пытливо взглянув на указанный им план или модель, точно и изящно его копировали. Иногда работали и зимой при 13–15 градусов мороза, работы продолжались даже ночью, крепко зажав кольцо фонаря зубами, эти изумительные работники, забравшись наверх лесов, старательно исполняли своё дело. Способность даже простых русских в технике изящных искусств поразительна [2]. Многие монументы не выходили на свет в связи с отсутствием денежных средств, материалов, плохим здоровьем или смертью самого автора, стихийными бедствиями, войнами или сменой государственной власти. Но, не смотря, на возникающие, перечисленные выше сложности, мы всё же можем видеть, хотя и небольшую, но очень ценную для нашей цивилизации часть доставшегося нам культурного наследия. И наша задача не только его сохранять и оберегать, но и приумножать....

Автором статьи были безвозмездно отреставрированы 2 монументальные шестиметровые статуи ангелов Войны и Мира, которые установлены в нишах фасада Троицкого собора. Автор использовал в реставрации этих фигур свои знания скульптора, полученные во время обучения мастерству монументальной скульптуры у таких известных советских скульпторов, как М.К. Аникушин, Б.А. Плёткин, В.Б. Пинчук, Е.А. Гендельман. Ансамбль Троицкого собора создавался в стиле позднего классицизма. Он был сооружён в 1828–35 гг., архитектором В.П. Стасовым на месте деревянной церкви. Большой объем отделочных работ выполнялся так же по проекту и рисункам Стасова, пышный скульптурный фриз, капители колонн, орнаментальные обрамления полу циркулярных окон были исполнены из гипса лепщиками Андреевым, Вининым и Третьяковым, которые отливались по

моделям Ивана Леппе (ил. 2). Фигуры ангелов вылепил скульптор С.И. Гальберг, они были установлены на западном портике в 1835 г. (ил. 1). Двадцать четыре колонны коринфского ордера центрального купола и чугунные треножники исполнены Карлом Грейсоном, придавали зданию собора особую торжественность [3]. Для реставрации статуй, были установлены шестиметровые металлические, с деревянными перекрытиями леса. Выделена бригада рабочих, закуплены необходимые материалы и инструменты. Все работы велись в гипсе, из которого были отлиты фигуры ангелов. В документах собора никакой документации по скульптуре не оказалось, информация, которую удалось отыскать в городских библиотеках, была ничтожна. Пришлось консультироваться с деканом отделения монументальной скульптуры Российской Академии художеств М.К. Аникушиным.



Ил. 2. Лепнина фасадов Троицкого собора. г. Санкт-Петербург

Начались реставрационные работы в 1993 г. Были восстановлены полностью разрушенные стопы и кисти ангела Мира, части его фигуры и складки одежды, частично повреждённые крылья, полностью восстановлен и соединён с фигурой деревянный крест. Работа над 2-й фигурой велась дольше, так как полностью пришлось восстанавливать утраченное крыло и на половину второе, кисти рук и стопы ног, складки одежды, части голени и колени правой и левой ног (ил. 1). Голова статуи ангела Войны, как оказалось, была поставлена на шею и не закреплена. Автор не смог договориться с настоятелем собора протоиереем Сергием Иоанновичем Чевягой, который был на посту с 1947 по 1997 г., о важности соединения частей фигуры. Голову статуи решено было оставить и не трогать вообще. Соединительная трещина между шеей и головой снизу была не видна, но полной уверенности в её устойчивости у реставратора нет. Автор статьи вел ре-

ставрационные работы фигур ангелов без документации. Когда статуи были полностью восстановлены и расчищены от верхнего слоя покрытия, поверхность фигур служащими собора снова была окрашена. К 29 августа 1994 г. фигуры ангелов были полностью восстановлены. Как выяснилось позже, настоятель собора торопился завершить реставрационные работы, так как был смертельно болен.

Несмотря на то, что для восстановления любого памятника требуются большие материальные вложения и оформление множества документов, скульптура была все-таки отреставрирована и стоит до сих пор. И в этом, несомненно, заслуга настоятеля храма, не усомнившегося в достойных намерениях автора этой статьи и чудесную силу молитвы.

### Литература

1. *Шуйский, В. К.* Тома де Томон / В. К. Шуйский. – Л.: Лениздат, 1981. – 68 с.
2. *Шурыгин, Я. И.* Казанский собор / Я. И. Шурыгин. – Л.: Лениздат, 1987. – 21 с.
3. *Антонов, В. В.* Святыни Санкт-Петербурга. Т. 1 / В. В. Антонов, А. В. Кобак. – СПб., 1994. – Т. 1. – 115 с.

УДК 75.052:7.025.4:725.1(470.23-25)

**А. Н. Гордин**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

### **Воссоздание и реставрация росписей здания Сената и Синода в Санкт-Петербурге**

*Затрагиваются вопросы воссоздания и реставрации росписей интерьеров здания Сената и Синода в Санкт-Петербурге, предпринятые автором статьи в составе группы художников в 2000-е гг. Впервые приводятся неизвестные в научной литературе факты относительно процесса восстановления живописного декора объектов.*

Ключевые слова: здания Сената и Синода в Санкт-Петербурге, К.И. Росси, монументальная живопись, настенные росписи, альфрейные работы, воссоздание и реставрация росписей.

**Alexey N. Gordin**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technology and design

### **Reconstruction and restoration of paintings of the Senate and Synod building in Saint-Petersburg**

*The issues of reconstruction and restoration of paintings of interiors of the Senate and Synod buildings in Saint-Petersburg, undertaken by the author of the article as part of the group of artists in the 2000-s, are touched upon. For the first time, unknown facts in the scientific literature are given about the process of restoration of the picturesque decoration of objects.*

Keywords: buildings of the Senate and Synod in Saint-Petersburg, K.I. Rossi, monumental painting, wall paintings, alfreic works, reconstruction and restoration of paintings.

Здание Сената и Синода стало последним крупным проектом Карла Росси. Его постройкой завершилось архитектурное формирование западной границы Сенатской площади. После революции большевики упразднили Сенат и Синод, а в 1925 г. советские власти разместили в его здании Центральный государственный исторический архив.

В 1929 и 1925 гг. была проведена реставрация фасада и скульптурного убранства здания. В годы Великой Отечественной войны здания Сената и Синода сильно пострадали от артиллерийских обстрелов: в 1941–1942 гг. в него попало 8 тяжелых снарядов. Интерьеры сохранились отчасти, в основ-

ном, роспись и лепнина. Особый интерес представляют двусветный зал с полукруглым, покрытым росписью сводом и помещением бывшей церкви, украшенное 6 колоннами. В 1952 г. сооружение было подвергнуто комплексной реставрации. По замыслу архитектора, триумфальная арка над Галерной улицей является символом единства церкви и государства. В ее оформлении Росси использовал один из неосуществленных проектов арки на Дворцовой площади. Над аркой размещена скульптурная группа «Благочестие и правосудие», символизирующая веру в закон. В оформлении здания Сената и Синода принимали участие скульпторы В.И. Демут-Малиновский, С.С. Пименов, П.П. Соколов, Н.А. Токарев, И.И. Леппе и др.

После реконструкции все комнаты судей должны были приобрести одинаковый вид. Это касается отделки, мебели и одинаковой росписи на стенах. При этом роспись выполнялась поверх исторической штукатурки в здании, в котором сохранились историческая настенная роспись. Кабинет представителя суда приближен к интерьерам времен ампира, но это, скорее, «декорация».

Это здание придает завершающий вид площади и всегда привлекало внимание своей классической архитектурой. Мне посчастливилось принять участие в реконструкции этого архитектурного шедевра в качестве художника-монументалиста. Я благодарен судьбе за то, что мне довелось увидеть это сооружение изнутри, пройти по его коридорам, лестницам. К тому времени уже была развернута грандиозная стройка. Всюду сновали рабочие, краны, самосвалы, сверкала сварка и т.д. Каждой бригаде была поставлена своя задача и определен свой участок работы.

Мне вместе с реставраторами было поручено расчищать домовую церковь при Сенате, установить, есть ли сохранившаяся роспись под побелкой (потолок, купол и стены были выкрашены в белый цвет).

Расчистка, что интересно, велась мякишем белого батона, очень бережно: участок за участком выбирали слой за слоем, не пропуская ни одного сантиметра. Так, работая втроем с реставраторами, мы расчистили все подкупольное пространство и алтарную часть. К сожалению, война не пощадила этот памятник, видимо, снаряд или бомба попала внутрь, и черная сажа, ввевшаяся в поверхность, говорила об этом.

Следует сказать, что расчистка принесла открытие: хотя и немного, но сохранились орнаменты в углах, а вот алтарная роспись на своде сохранилась минимально. По сохранившимся фрагментам (ил. 1) можно было судить о колорите, который представлял монохром, иначе сказать, гризайль, которая в эпоху классицизма применялась широко в росписях потолков, сводов, тимпанах. В Санкт-Петербурге подобное можно увидеть и сегодня в Эрмитаже, Русском музее и многих других интерьерах.

Мне было поручено сделать эскиз алтарной части домового церкви (ил.2), на основе маленькой исторической фотографии, которую нашли в архиве. Так как было определено, что роспись была в монохромных тонах,



соответственно и эскиз был сделан в монохrome в масштабе 1:10. Композиция представляла собой религиозный сюжет – «Новозаветная троица».



Ил. 1. Фрагмент сохранившейся альфрейной росписи



Ил.2. Эскиз алтарной части «Новозаветная троица»

Следующий этап – роспись подготовительного картона (ил. 3), который выполняется в масштабе 1:1. Прежде, чем начать, необходимо сделать обмер будущей росписи, и только затем, зная размеры, перенести на картон.

Когда картон в тоне углем был готов и одобрен представителем Комитета по охране памятников, требовалось выполнение так называемого эталона. Эталон представлял собой фрагмент в реальном масштабе и тоне. И только после этого, когда КГИОП принял и эталон, можно приступать к замешиванию колеров. Каждый эталон проходил согласование Комиссией по охране памятников. После этого отрисованный картон переводился на кальку, а затем – на стену. Сложность заключалась в том, что поверхность стены представляла собой полусферу. Соответственно, рисунок фигур на

плоскости стены нужно было удлинить (бумага прикреплялась к поверхности для рисунка). Переведенный рисунок обводился и уточнялся уже в тех параметрах с учетом искажения выгнутой плоскости. Исполнение, как говорится, уже дело техники: колера на несколько тонов (в основном, на четыре-пять), кисти в руки и раскрытие от темного у светлому.



Ил. 3. Подготовительный картон «Летающий ангел»

Объект должен быть сдан в срок, оговоренный в договоре. Но надо быть готовым к любым неожиданностям в работе. Сами условия создавали определенное напряжение, как уже было сказано, велись строительные работы, рядом монтажники и плотники, штукатуры, электрики и сварщики. Когда участок росписи уже был готов, один из электриков начал штробить канал прямо по росписи, который затем пришлось заштукатурить и восстанавливать поврежденный участок.

Можно себе представить в каких условиях приходилось выполнять высокохудожественную работу. Но несмотря на разные сопутствующие трудности, работа была выполнена и принята инспекцией по охране памятников на «отлично». Поэтому при встречах со студентами, считаю обязанным рассказывать о таких случаях, ведь исполнять приходится «публично» в присутствии других людей.

Каждая эпоха, получая от предыдущих поколений определенный уровень культуры (материалы, рабочие процессы) и активно его осваивая, использует все лучшее, что было создано разумом и практическим опытом мастеров прошлого, что проверено временем. Однако в технологическом отношении со времен К.И. Росси материалы значительно изменились. Количество новых клеящих составов, паст, красок не могло не сказаться на

технологии создания стенописи, в которую вошли материалы, которые ранее не имели применения.

Определенную сложность вызывала и тонально монохромная структура живописи, которая увеличивает архитектурное пространство, создавая оптическую иллюзию. Орнамент, в нашем случае, придал и обеспечил четкость, устойчивость построения композиции, являлся объединяющим фактором пространственной совокупности алтарной части.

Любая работа для художника всегда интересна, т.к. не повторяется и несет в себе новые открытия, и приобретается ценный опыт. Конечно, художнику совершенно необязательно самому готовить все растворы и составы, вести подготовительные работы, но знать суть дела надо, чтобы при необходимости иметь возможность проконтролировать их приготовление и быть уверенным в качественном выполнении работы.

Нельзя не согласиться с И.Е. Репиным, который сказал: «Если преступны архитекторы, построившие падающие дома, потолки, карнизы, леса, то так же преступны невежественные живописцы, написавшие облупливающие картины, фрески».

Для того чтобы этого не было, современный художник должен использовать все знания, которые накопили к настоящему времени предыдущие поколения, он должен быть технологически грамотным, чтобы произведение имело долголетнюю сохранность.

### Литература

1. *Степанов, Г.П.* Взаимодействие искусств / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 180 с.

2. *Комаров, А.А.* Технология материалов стенописи / А.А. Комаров. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 236 с.

3. *Домбровский, А.В.* Дворцовая и Сенатская площади, Адмиралтейство, Сенат, Синод / А.В. Домбровский. – СПб.: Центрполиграф, 2019. – 660 с.

## **Парадные портреты министров Николая I**

*В статье рассматривается эстетика парадных портретов министров Николая I через призму военно-бюрократических традиций Российской империи. Подобная живопись имеет выраженное пропагандистское значение. В 1850 г. Николай I заказал у прусского художника Ф. Крюгера шесть однотипных парадных портретов сановников, составляющих «лицо» его царствования: В.Ф. Адлерберга, П.Д. Киселёва, П.А. Клейнмихеля, А.С. Менишкова, А.Ф. Орлова и А.И. Чернышёва. Полотна предназначались для украшения Зимнего дворца. Сановники изображены в парадных генеральских мундирах, хотя прославились в основном делами гражданского управления. Военная выправка чиновников символизировала ценимые Николаем I военные добродетели гражданской службы, в повсеместном насаждении которых император видел основу порядка. Парадные портреты министров обладают выраженным символическим значением, отражая особенности эпохи.*

Ключевые слова: парадный портрет, Николай I, министры, генерал-адъютанты, Ф. Крюгер.

**Aleksandr S. Minin**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university  
of industrial technologies and design

## **Ceremonial portraits of Nicholas's Ministers**

*The article considers the aesthetics of ceremonial portraits of Ministers of Nicholas I through the prism of military and bureaucratic traditions of the Russian Empire. Such painting has a pronounced propaganda value. In 1850, Nicholas I ordered from the Prussian artist F. Kruger six of the same type ceremonial portraits of dignitaries who make up the "face" of his reign: V. F. Adlerberg, P. D. Kiselyov, P. A. Kleinmichel, A. S. Menshikov, A. F. Orlov and A. I. Chernyshev. The paintings were intended to decorate the Winter Palace. Dignitaries are depicted in the ceremonial uniforms of generals, although they are famous mainly for the Affairs of civil administration. The military bearing of the officials symbolized the military virtues of the civil service valued by Nicholas I, in the widespread planting of which the Emperor saw the basis of order. Ceremonial portraits of Ministers have a strong symbolic meaning, reflecting the characteristics of the era.*

Keywords: ceremonial portrait, Nicholas I, Ministers, adjutants-General, F. Kruger.

Искусство, творчески изображая действительность, не обходит стороной и политические реалии. Архитектура, монументальная скульптура, живопись рассматриваются политиками как средство формирования и трансляции определенных политических идей и идеологических мифов.

Государственный миф империи Николая I, истинного «апогея самодержавия», в жанре официального парадного портрета воплощал неизменно пользовавшийся благосклонностью строгого к деятелям искусств государя прусский художник Франц Крюгер. После шумного успеха показанной в Санкт-Петербурге на академической выставке в 1830 г. монументальной картины «Парад в Берлине», Крюгер часто приезжал в Россию для выполнения императорских и частных заказов, о благоволении Николая I свидетельствуют не только удивляющие современников гонорары, орден Св. Анны 2 ст. и подарки, но и размещение петербургской мастерской художника прямо в Старом Эрмитаже.

Л.В. Выходцев, характеризуя художественный вкус Николая I, отмечает, что император рассматривал «живопись (так же, как скульптуру и архитектуру) в плане художественной летописи побед русского оружия и военно-патриотического воспитания». С одной стороны, требовалась исключительная точность в передаче деталей, так как они подчеркивали статус изображаемого. Еще во второй половине XVIII в. «символы социальной силы – мундиры и ордена изображенных на портретах людей – воспроизводились, как правило, с такой тщательностью и детализацией, на какую только было способно живописное ремесло». С другой стороны, особое внимание уделялось идейной направленности: «...соответствие или несоответствие произведений критериям самодержавия, православия и народности. В этом он (Николай I – А.М.) был последователен» [4, с. 164].

М.Б. Пиотровский, открывая выставку полотен Ф. Крюгера в Эрмитаже в 1997 г., отметил, что «документальный» реализм художника, подчеркивающего «торжественный и четко ритуализированный блеск государства, в котором так много значила военная эстетика», позволяет нам осмыслить государственную идею николаевской империи [1, с. 3].

Николай I лично заказывал Крюгеру портреты собственных вельмож, заранее оговаривая технические и художественные нюансы, включая будущее размещение картин. В художественном плане «портрет подданного, как принято в европейском абсолютистском государстве, был ориентирован на образ правителя». В соответствии с традициями еще петровской эпохи, парадный портрет государственного деятеля представлял собой «образ храброго вождя, облаченного, чаще всего, в парадный мундир с орденами», портретируемый изображался уже увенчанный всеми лаврами, «в

постгероический период», демонстрируя достижение через свои подвиги мира, покоя и благоденствия.

Министр императорского двора П.М. Волконский сообщал коллегам по Государственному совету о царском выборе и торопил «моделей» на сеансы. В петербургской мастерской в Старом Эрмитаже художник за несколько сеансов делал эскизы, а сам портрет писал в берлинской студии. Сообщая о готовности, Крюгер высылал чек, в случае успеха гонорар превышал заявленную сумму. Были и серийные заказы. Например, в 1850 г. Николай I поручил Крюгеру написать шесть однотипных портретов сановников, составляющих «лицо» его царствования: военного министра А. И. Чернышева, морского министра А.С. Меншикова, главноуправляющего III Отделением А.Ф. Орлова, генерал-адъютанта В.Ф. Адлерберга, министра государственных имуществ П.Д. Киселёва и главноуправляющего путями сообщения П.А. Клейнмихеля. Полотна предназначались для украшения жилой половины Зимнего дворца: портреты Адлерберга и Клейнмихеля были размещены в «средней Уборной комнате ЕИВ», остальные в малом Фельдмаршальском зале. Серия была выполнена к лету 1852 г., и оценена в 8 000 руб. серебром [4, с. 165].

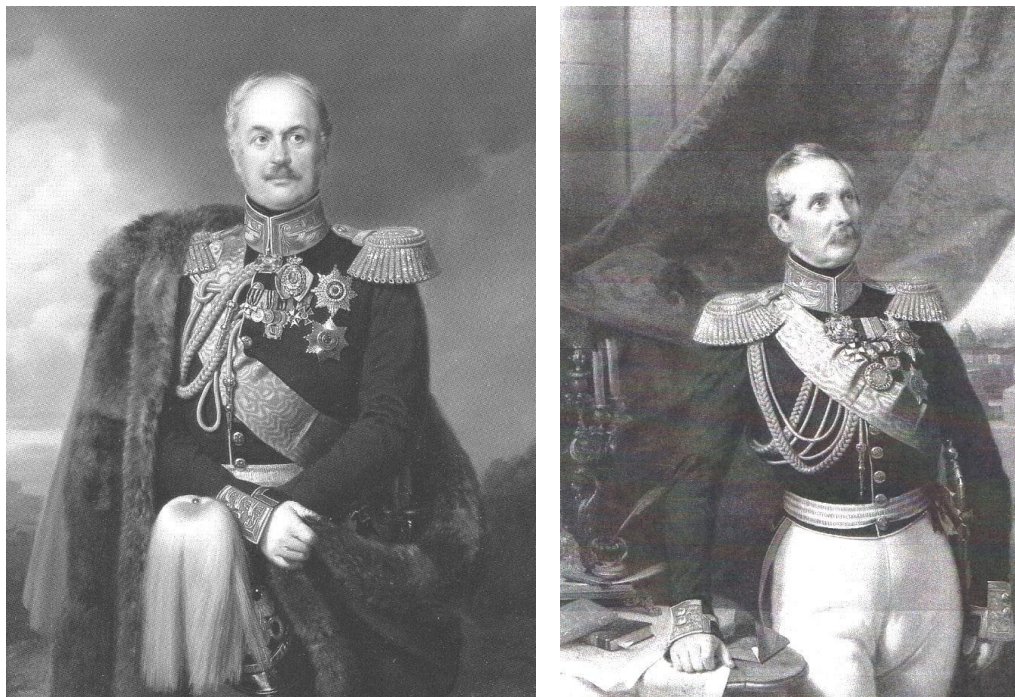
Способность Ф. Крюгера к тщательной проработке деталей, передаче индивидуальных черт человека с одной стороны и приведению различных фигур к «общему знаменателю» в полной мере проявилась в данной серии. Посмотрим краткие описания портретов в каталоге.

В.Ф. Адлерберг «В свитском мундире, с лентой и звездой ордена св. Андрея Первозванного, с лентой, знаком и звездой ордена св. Владимира 1-й ст., со знаками орденов св. Александра Невского и св. Георгия 4-й ст. и Белого Орла, медалями: серебряной «В память Отечественной войны», «За взятие Парижа», «За Турецкую войну», знаком отличия беспорочной службы за 25 лет, со звездой ордена Красного Орла (Пруссия), знаком ордена Меча (Швеция). [1, с. 87].

П.Д. Киселёв «В свитском мундире, с лентой и звездой ордена св. Андрея Первозванного, знаком и звездой ордена св. Владимира 1-й ст., знаками орденов св. Александра Невского и св. Георгия 4-й ст., медалями: серебряной «В память Отечественной войны», «За взятие Парижа», бронзовой «В память Отечественной войны», «За Турецкую войну», знаком отличия беспорочной службы за 45 лет, жалованным портретом Николая I в алмазах, знакам орденов Максимилиана-Иосифа (Бавария) и Леопольда (Австрия). в алмазах, знакам орденов Максимилиана-Иосифа (Бавария) и Леопольда (Австрия)» [1, с. 106] (ил. 1).

П.А. Клейнмихель «На фоне Исаакиевского собора, в свитском мундире, с лентой и звездой с алмазами ордена Св. Андрея Первозванного, лентой, знаком и звездой ордена Св. Владимира 1-й ст., знаками орденов Св. Александра Невского с алмазами, Св. Георгия 4-й ст., Белого Орла, медалями: серебряной «В память Отечественной войны» и «За Турецкую

войну», знаком отличия беспорочной службы за 30 лет, жалованным медальоном с вензелем Николая I в алмазах» [1, с. 107] (ил. 2).



Ил. 1. Ф. Крюгер. Портрет П.Д. Киселёва Ил. 2. Ф. Крюгер. Портрет П.А. Клейнмихеля

А.С. Меншиков «В морском мундире со свитскими эполетами и аксельбантом, со звездой ордена св. Андрея Первозванного, лентой, знаком и звездой ордена св. Владимира 1-й ст., знаком ордена св. Георгия 3-й ст., с медалями: серебряной «В память Отечественной войны», «За взятие Парижа» и «За Турецкую войну», знаком отличия беспорочной службы за 40 лет и жалованным портретом Николая I в алмазах» [1, с. 115].

А.Ф. Орлов «В свитском мундире, с лентами, знаками и звездами орденов св. Андрея Первозванного с алмазами, св. Владимира 1-й ст. и св. Александра Невского с алмазами, знаком ордена св. Георгия 4-й ст., медалями: серебряной «В память Отечественной войны», «За взятие Парижа», «За Турецкую войну», жалованным портретом Николая I в алмазах, звездой ордена Черного Орла и знаком ордена Железного Креста (Пруссия)» [1, с. 125].

Чернышев А.И. (литография Ф. Олдерманна с портрета Крюгера). «В свитском мундире, с лентой и звездой ордена св. Андрея Первозванного, звездой ордена св. Владимира 1-й ст., знаками орденов св. Георгия 3-й ст. и Белого Орла, медалями, знаком отличия беспорочной службы, знаками орденов Марии-Терезии (Австрия), Меча (Швеция) и др.» [1, с. 134].

Система ценностей военно-бюрократической монархии, мировоззрение императора, который вместо домашнего халата использовал военный сюртук без эполет, а также относительная несложность задач государственного управления, способствовали назначению военных на высшие гражданские



должности. Хотя все изображенные персоны начинали карьеру в гвардии, прошли наполеоновские и русско-турецкие войны, на портретах они представлены в мундирах генерал-адъютантов Свиты ЕИВ, за исключением морского министра А.С. Меншикова, который изображен в морском мундире. Свита составляла верхушку военно-бюрократического аппарата, совмещая в глазах императора рыцарские традиции, светский лоск, военную исполнительность, дисциплину и бюрократический порядок. Император, давая офицерам и генералам Свиты особые поручения, возвышал их над остальной массой военных и гражданских чиновников, превращая «винтиков» огромного и сложного государственного аппарата в непосредственных агентов своей личной власти, наделенных особым доверием и полномочиями. Дежурный генерал-адъютант имел исключительное право объявлять устные распоряжения монарха. Офицер или генерал Свиты мог без посредников общаться с императором, в Российской империи подобной привилегией обладали только министры и Члены Государственного совета [3, с.74-75.].

На 1851–1852 гг. все изображенные вельможи находились в чине 2-го класса (генерал от инфантерии, генерал от кавалерии, адмирал), обычном ранге для министерской должности (чин 3–2-го класса). Так как в Российской империи награждения орденами происходило в строгой последовательности, в соответствии с чином, то на груди представленных сановников мы видим стандартный набор высших орденов: св. Александра Невского, св. Владимира 1-й ст., св. Андрея Первозванного (с алмазами). Интересно, что только 4 из них удостоились высшего ордена империи – св. Андрея Первозванного с алмазами за министерскую деятельность: П.Д. Киселёв 15 апреля 1845 г. в разгар реформы государственных крестьян, П.А. Клейнмихель 5 декабря 1850 г. за постройку Благовещенского моста, Нов. Эрмитажа и Николаевской железной дороги, А.С. Меншиков 16 апреля 1841 г. и А.И. Чернышев 22 апреля 1834 г. «за улучшения в военном министерстве». Зримым проявлением расположения императора и наличия каких-либо личных отношений с членами августейшей фамилии было пожалование портрета ЕИВ или вензелевого изображения имени ЕИВ в виде медальона, украшенного бриллиантами, для ношения в петлице на Андреевской ленте. Подобные медальоны мы видим на портретах П.Д. Киселёва, П.А. Клейнмихеля, А.С. Меншикова и А.Ф. Орлова [3, с. 162–172].

Парадные портреты сановников Николая I можно рассматривать как своеобразный символ этой промежуточной в своем роде эпохи – еще сохранившей светский лоск и военную выправку, но уже поднаторевшей в изощренной бюрократической отчетности. Воинственная фигура в генеральском мундире на фоне абстрактного пейзажа (Киселев) или рабочего кабинета с бумагами (Клейнмихель) символизирует ценимые Николаем I военные добродетели гражданской службы и означает «удовлетворение своими делами и полезностью государству» [2, с. 87].



## Литература

1. *Асварищ, Б. И.* «Совершенно модный живописец»: Франц Крюгер в Петербурге / Б. И. Асварищ. – СПб.: Славия, 1997.
2. *Карев, А. А.* О сословном идеале в русском портрете XVIII в. / А. А. Карев // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. – № 6. – С. 72 - 92.
3. *Минин, А. С.* Граф П. Д. Киселев: портрет министра как зеркало эпохи: монография / А. С. Минин. – СПб.: СПГУТД, 2012. – 238 с.
4. *Минин, А. С.* Парадный портрет министра в свете военно-бюрократических традиций Российской империи / А. С. Минин // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. – 2018. – № 3. – С. 164 – 169.

УДК 7.02:726.6(437.1)

**Э. Ю. Эккерман**

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный  
университет промышленных технологий и дизайна

**Проблема сохранения архитектурного наследия  
в ходе строительства и реставрации  
Собора Святой Варвары в Кутна-Гора**

*В статье подробно рассматривается ход строительства Собора Святой Варвары в г. Кутна-Гора. Анализируются действия архитекторов и реставраторов, направленные на сохранение уникальной архитектуры церковного здания. Освещаются ключевые решения и сложности в процессе строительства и реконструкции, которые представляются актуальными и влияют на формирование современных тенденций в сфере сохранения памятников культурного наследия.*

Ключевые слова: готическая архитектура, процесс строительства, реставрация, собор Святой Варвары, архитекторы.

**Elana Y. Ekkerman**

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

**The problem of preserving the architectural heritage during  
the construction and restoration  
of the Cathedral of Saint Barbara in Kutna-Gora**

*The article discusses in detail the progress of the construction of the Cathedral of St. Barbara in the city of Kutna Hora. The author analyzes the actions of architects and restorers aimed at preserving the unique architecture of the church building. The key decisions and difficulties in the construction and reconstruction process that are relevant and affect the formation of modern trends in the preservation of cultural heritage sites are highlighted.*

Keywords: Gothic architecture, construction process, restoration, St. Barbara's Cathedral, architects

Сейчас, как никогда остро, стоит проблема бережного отношения, сохранения и грамотной реставрации памятников культурного наследия, ведь именно историческая среда во многом определяет облик города. Хорошим примером грамотной работы архитекторов и реставраторов можно назвать собор Святой Варвары в г. Кутна-Гора. Их действия позволили со-

здать, сохранить в процессе создания и по завершению строительства, такое грандиозное сооружение, а ведь его строили больше 500 лет.

Строительство собора можно разделить на несколько временных периодов, в ходе которых собор не только строился, но и реставрировался параллельно строительству.

Самый ранний этап можно датировать 1388–1395 гг. Именно в это время Церковь Корпус-Кристи и Святой Варвары, как первоначально было освящено, была построена за валами г. Кутна-Горы. Это было вызвано прежде всего религиозным управлением новой церкви из монастыря Седлец, который имел право на покровительство всех часовен и церквей в городе. Усилиями Корпуса по разделению братства Кристи, которое представляло собой братство писцов, в которое позже вошли также состоятельные бюргеры из Кутна-Горы и предприниматели, занимающиеся добычей полезных ископаемых, смогло положить начало строительству новой церкви.

Строительство началось примерно в середине 1380-х гг. На первом этапе церковь была задумана как трехнефная базилика, хор с амбулаторией и кольцо часовен, а также боковые галереи, предназначенные для замены трансепта.

Намерение спонсоров состояло в том, чтобы церковь превзошла по размеру и величелию все старые церкви в городе, монастырскую церковь Седлец и даже соответствовала собору Святого Вита в Праге.

По рисунку XVII в. церковные нефы были спроектированы так, что здание должно было быть вдвое длиннее, чем сегодня. Первоначальные планы, имя архитектора и устав фонда не сохранились. Тем не менее, геометрический анализ плана земли для восточной части церкви, указывает на одного талантливого и известного архитектора Яна Парлержа – сына строителя собора Святого Вита и Карлового моста Петра Парлержа [1].

Самое раннее зарегистрированное освящение алтаря в новой церкви было в 1388 г., соответственно алтари в часовнях были освящены. В 1391 г. главный алтарь в хоре также был освящен.

Следующим этапом можно отметить 1395–1419 гг. Поскольку в конце XIV века появились первые значительные изменения в плане. В дополнение к первоначальным трем нефам были построены широкие наружные проходы, вероятно, из-за нехватки места для дополнительных алтарей, и церковь была превращена в пятинефное сооружение.

В 1396 г. богатый бюргер Кутна-Горы Пётр Писек основал часовню с исключительной архитектурной и алтарной мебелью перед южным проходом. Строительство продолжалось до 1401 г. Литургическую функцию храма обеспечивал священник из соседнего села Пневице, который впоследствии переехал в новую церковь.

На этом втором этапе над аркадами нефа была возведена церковь, состоящая из семи отсеков. Четыре прохода и амбулатория были сводчатыми.

Тонкая каменная кладка, такая как на консоли, которые не появлялись на первом этапе строительства, дополнила архитектуру новыми и более

изящными профилированными деталями. Формальные знаки и знаки некоторых каменщиков свидетельствуют о том, что пражская мастерская Петра Парлержа под руководством его сына провела второй этап строительства церкви в до-гуситскую эпоху. Были добавлены западные стены проходов, которые оставались неизменными до XIX в., и этот этап церкви был завершен.

Гуситские войны и объединение городов задерживали строительство церкви более чем на тридцать лет. Соглашение, заключенное между городскими советниками и мастером Ханулом в 1482 г., предшествовало закладке второго «первого» камня. Третий этап строительства Собора Святой Варвары можно датировать 1482–1494 гг. [3].

В 1480-х гг. мастер Ханул был главой мастерской Святой Варвары и первым мастером гильдии каменщиков Кутна-Горы. Примерно между 1488 и 1489 гг. он перестал упоминаться в записях гильдии. Вероятно, он умер.

Летописец Дачицкий отмечает, что закладка первого камня «над хором» возобновила строительство церкви Святой Варвары, а иезуит Колинек указывает, что это было «напротив восхода солнца, когда возвышается столб, самый высокий и великолепный из всех».

В начале Ханул построил периметральную стену хора над аркадами и трифорием. За исключением самой западной стены на южной стороне, трифорий был завершен. Он представляет собой узкий коридор, соответствующий ширине стены над арками хора. До этого в Чехии был только один трифорий - в соборе Святого Вита в Праге.

Нижние части контрфорсов со скульптурным декором были построены на внешней стороне. Между 1490 и 1493 гг., примерно во время смерти Ханула, мастер Бричи Гауско из Гёрлиц, вероятно, участвовал в украшении церкви. Считается, что он является автором части художественного оформления хора.

В 1493 г. летописец Дачицкий записал, что «стропильная форма церкви Святой Варвары была установлена на новый хор». Это указывает на то, что стены хора были построены вплоть до водосточного желоба, включая приставки и ляжки ребер, подготовленных для сводов [2].

Четвертый этап строительства связывают с Матиасом Рейсек, выпускником университета и бюргером Старого города Праги, который стал новым архитектором церкви Святой Варвары и датируют его 1494–1506 гг.

Рейсек расширил хор на один свод в направлении нефа и установил балюстрады вокруг трифория. Своды хора были закончены в 1499 г., а внешние опоры с доминирующей осевой колонной стали шедеврами Рейсека, принадлежащими к наиболее выдающимся элементам соборной архитектуры.

В 1501 г. галерея, включающая расписные гербы на сводах, была закончена, а в 1504 г. было установлено первое витражное окно. В то время в нижней части храма находилось богатое фресковое украшение. Каменная кладка в хоре и скамьи олдермена были закончены. Матиас Рейсек умер в 1506 г., но работы по внутренней отделке интерьера по его проекту продолжались до прибытия следующего архитектора.

Прибытие королевского строителя Бенедикта Рида в Кутна-Гору в 1512 г. положило начало новому этапу строительства церкви Святой Варвары который продолжался вплоть до 1595 г. Рид должен был последовать проекту Матиаса Рейсека и построить хор, похожий на базилику, но он в основном строил большие, оптически унифицированные пространства, о чем свидетельствует Владиславский зал в Пражском Граде, крупнейшем сводчатом светском сооружении с одним нефом в Европе.

Кроме того, Рид намеревался использовать свой нереализованный проект по святилищу Никольского собора в Кутна-Горе. Вот почему он закончил хор Рейсека, похожий на базилику, с двумя наклонными стенами на первом этаже, и расширил неф новыми пространствами, возвышающимися над внутренними боковыми галереями. Это создало широкую и ярко освещенную трехнефную область, которая предназначалась для литургических целей, подобных частным часовням и алтарям на первом этаже.

С уменьшением финансирования в начале 1520-х гг. темпы строительства замедлились. При жизни Рида начали формировать рёбер сводов, но их строительство не продолжилось, потому что сначала нужно было построить крышу. В 1532 г. были построены 3 шатровых крыши.

В 1548 г. на западной стороне церковь была закончена так называемой «холостой» стеной, простой каменной кладкой между плитами. В 1595 г. на временную западную стену был построен фронтон эпохи Возрождения, венчавший фасад девятью позолоченными маковыми головками, чашей, короной и крестом на вершине.

Шестой этап датируют 1626–1773 гг. В 1626 г. церковь перешла к Ордену иезуитов, который перестроил ее как часовню колледжа, а после 1667 г. они начали строить колледж, символически и фактически соединяющий церковь с городом. Вначале иезуиты сократили число алтарей с 52 до 12. Внушительная позднеготическая арка главного алтаря исчезла, надгробия утраквистов были убраны, а готические росписи были закрашены.

Иезуиты обставили церковный интерьер в стиле барокко. В 1683 г. они оснастили главный вход церкви порталом раннего барокко. Год спустя городской совет разместил на портале герб Кутна-Горы, чтобы почтить память первого архитектора церкви.

Однако отношения между иезуитами и жителями Кутна-Горы постепенно ухудшались, и конфликт обострился в 1733 г., когда по приказу ректора колледжа Фабиану Весели сняли герб. Иезуиты изменили внешний силуэт церкви, когда построили двускатную крышу с тремя куполами. Они намеревались объединить внешний вид церкви и законченного колледжа, что подтверждается идентичным красным кровельным покрытием обеих структур. Это вызвало недовольство бюргеров и жителей Кутна-Горы, которые безуспешно утверждали, что старая крыша несравненно лучше соответствует церкви, построенной в готическом стиле.

С другой стороны, новая крыша заметно деформирует церковь и лишает ее главного украшения. Наряду с заменой крыши иезуиты отремонтировали поврежденные опоры, включая часть каменной кладки. Реконструкция была поручена пражскому каменщику Петру Баунгартнеру. Однако в 1773 году орден иезуитов был отменен, и церковь перешла в государственные руки (религиозный фонд).

Следующий этап можно датировать 1884–1906 гг. В середине XIX в. возникла проблема общей реконструкции церкви.

В 1877 г. в Кутна-Горе был создан музейно-археологический орган, в котором представители различных профессий, интересовавшиеся историей и имевшие возможность финансировать проекты, начали реконструкцию памятников Кутна-Горы. Были организованы публичные собрания, а запросы на взносы были направлены не только к городским представителям и благотворителям, но также и к соответствующим государственным учреждениям в Праге и Вене.

В 1883 г. подготовка общих планов реконструкции церкви Святой Варвары была поручена Йозефу Мокеру, который параллельно руководил восстановлением аналогичного церковного здания собора Святого Вита в Праге. Людвик Лаблер руководил работами по реконструкции в Кутна-Горе.

Основная цель состояла в том, чтобы восстановить каменный плац, закончить храм с западной стороны достойным фасадом и восстановить три позднеготических шатровых крыши.

В период с 1884 по 1896 г. была проведена реставрация контрфорсов, и большую часть оригинальной каменной кладки пришлось заменить копиями. Кроме того, западная часть церкви была статистически ослаблена, потому что высокая «холостая» стена не поддерживалась никакими внешними опорами.

Архитектор Мокер спроектировал строительство дополнительного свода, которое укрепило бы эту часть здания, а также подняло бы ее до уровня основного фасада для сохранения эстетики архитектурной формы. План был утвержден и воплощен в жизнь. Впоследствии так же вернули три шатровых крыши в позднеготическом стиле. В 1900–1903 гг. интерьер был отремонтирован, а в 1906 году храм был освящен.

Последним этапом можно назвать период 1996–2012 гг. В 1995 г., когда собор Святой Варвары вместе с историческим центром Кутна-Горы и собором в Седице были включены в Список всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО. Началась подготовка к полной реставрации. В 1996 г. было проведено тщательное обследование конструкций церковного здания, в результате которого были выявлены серьезные разрушения кровли, обширное повреждение каменных плит и многочисленные трещины и деформации в системе несущих конструкций.

Общая реставрация храма началась в 2000 г. с ремонта основных несущих конструкций и замены сланцевого покрытия. В 2003–2012 гг. ре-

ставрация каменного, причудливого храма проходила поэтапно. Чрезвычайно сложной задачей было закрепление упавших в нескольких местах сводов. В ходе реконструкции было принято решение заменить их на новые, в связи с невозможностью восстановления подлинников.

Собор Святой Варвары во многом уникальная техническая и художественная работа. Нынешний подход реставрации находит себя в максимальном сохранении памятников, исходя из современных возможностей. Это была очень деликатная, художественно и технически сложная задача - сохранить подлинность памятника и его высшую ценность для будущего поколения.

Современная реставрация не отрицает опыта своих предшественников, старается его сохранить и приумножить.

Такой подход призван сформировать отношение к архитектурному наследию, заставляет задуматься о своем месте в истории создания архитектурных объектов, о сохранении, а также принципах и методах реставраций архитектурных сооружений прошлого, о принципах размещения исторических объектов в современной застройке и о новом использовании объектов архитектурно-исторической среды.

#### Литература

1. *Собор Святой Варвары*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Собор\\_Святой\\_Варвары](https://ru.wikipedia.org/wiki/Собор_Святой_Варвары) (дата обращения: 20.12.19).

2. *Поче, Э.* Художественные памятники Богемии / Э. Поче. – Прага: Академия, 1978. – С. 140-146.

3. *Калина, П.* Бенедикт Рид и начало трансальпийского Ренессанса / П. Калина. – Прага: Академия, 2009. – С. 23-25.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Авдеев Владислав Михайлович** – старший преподаватель Русской христианской гуманитарной академии, член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов, Русского географического общества (Санкт-Петербург, Россия)

**Агафонова Анастасия Юрьевна** – кандидат искусствоведения, профессор, и. о. заведующего кафедрой монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, член Союза художников России (Москва, Россия)

**Антипина Дарья Олеговна** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома ученых РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург, Россия)

**Балабушевич Лариса Игоревна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева (Орел, Россия)

**Балашов Михаил Евгеньевич** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории искусств и кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

**Баранова Ирина Игоревна** – ассистент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Барсукова Наталия Ивановна** – доктор искусствоведения, профессор Национального института дизайна г. Москва, директор Музея керамики Юрия Новикова г. Сочи, Член Союза дизайнеров России, член Ассоциации искусствоведов (Сочи, Россия)

**Безуленко Мария Александровна** – старший преподаватель кафедры изобразительного искусства и художественной культуры Удмуртского государственного университета, член Творческого союза художников России (Ижевск, Россия)

**Беркович Леонид Григорьевич** – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета имени С. М. Кирова (Санкт-Петербург, Россия)

**Боева Галина Николаевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)



**Борчуков Юрий Владимирович** – ассистент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Бызгу Татьяна Георгиевна** – преподаватель Международного независимого университета Молдовы (Кишинев, Молдова)

**Валетова Валерия Владимировна** – студентка Российской академии живописи, ваяния и зодчества И. С. Глазунова (Москва, Россия)

**Ван Чао** – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Шуан Я Шан, Китай)

**Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна** – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Российского творческого союза работников культуры, Международного совета музеев (Санкт-Петербург, Россия)

**Войтов Руслан Витальевич** – студент Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия)

**Володченко Александр Николаевич** – доцент кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Гамова Марина Александровна** – младший научный сотрудник Отдела древнерусской живописи Государственного исторического музея (Москва, Россия)

**Гончарова Наталья Галиевна** – доцент кафедры монументально-декоративного искусства Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств, член Творческого союза художников России (Новосибирск, Россия)

**Гордин Алексей Николаевич** – доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Доброштан Виталий Михайлович** – доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Дорохов Евгений Дмитриевич** – профессор кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

**Дромова Наталья Александровна** – кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышлен-

ных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

**Дружинкина Наталья Гавриловна** – доктор исторических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург, Россия)

**Егорова Александра Михайловна** – преподаватель Балтийского института экологии, политики и права (Санкт-Петербург, Россия)

**Ерохина Елена Владимировна** – старший преподаватель Курского государственного университета, член Союза дизайнеров России (Курск, Россия)

**Игнатьева Ольга Анатольевна** – доцент, заведующий кафедрой монументально-декоративной живописи и дизайна Иркутского национального исследовательского технического университета (Иркутск, Россия)

**Ильина Ольга Вячеславовна** – доцент, заведующий кафедрой дизайна и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

**Исаева Ольга Анатольевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

**Истомина Вера Николаевна** – старший преподаватель кафедры дизайна архитектурной среды Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия)

**Карпова Елена Анатольевна** – старший преподаватель кафедры архитектуры Московского государственного строительного университета, член Московского союза художников, Творческого союза художников России (Москва, Россия)

**Кирчанов Максим Валерьевич** – доктор исторических наук, доцент кафедры регионоведения и экономики зарубежных стран Воронежского государственного университета (Воронеж, Россия)

**Кобер Ольга Ивановна** – доцент кафедры архитектуры Оренбургского государственного университета (Оренбург, Россия)

**Козлов Виктор Николаевич** – доцент кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Константинов Константин Константинович** – профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Косенкова Марина Сергеевна** – доцент кафедры монументально-декоративного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия)

**Котломанов Александр Олегович** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры общественных дисциплин и истории искусств Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

**Коханик Наталья Александровна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры живописи Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева (Орел, Россия)

**Кривонос Александр Сергеевич** – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Крылов Сергей Николаевич** – преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, старший преподаватель кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Творческого союза художников России, член Союза дизайнеров России, член Союза учёных Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

**Кудреватый Михаил Георгиевич** – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Ло Хунхуэй** – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Сямэнь, Китай)

**Лобанов Евгений Юрьевич** – старший преподаватель кафедры дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров, член Профессионального Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Лобацкая Раиса Моисеевна** – доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой ювелирного дизайна и технологий Иркутского национального исследовательского технического университета (Иркутск, Россия)

**Маполис Анна Дмитриевна** – научный сотрудник, член Ассоциации искусствоведов, Ассоциации исследователей иберо-американского мира (Москва, Россия)

**Матвеева Татьяна Викторовна** – кандидат педагогических наук, доцент Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева, член Товарищества орловских художников (Орел, Россия)

**Матько Евгений Евгеньевич** – доцент кафедры монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, член Творческого союза художников России (Москва, Россия)

**Мешков Михаил Марксович** – доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Милютина Любовь Александровна** – студентка Астраханского государственного университета (Астрахань, Россия)

**Минин Александр Сергеевич** – кандидат исторических наук, доцент кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Миронов Константин Викторович** – старший преподаватель, доцент кафедры интерьера и оборудования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

**Нуенг Тхи Фыонг Лиен** – преподаватель факультета искусств Вьетнамского национального университета лесоводства (Ханой, Вьетнам)

**Неклюдова Татьяна Петровна** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой рисунка Академии архитектуры и искусства Южного федерального университета, член Союза художников России (Ростов-на-Дону, Россия)

**Обух Павел Владиславович** – доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Омарбекова Маржан Тириболсыновна** – кандидат технических наук, доцент Таразского государственного университета имени М. Х. Дулати (Тараз, Казахстан)

**Патлажанова Едена Юрьевна** – профессор кафедры монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, член Союза художников России, член Московского союза художников (Москва, Россия)

**Пашковский Сергей Владимирович** – заслуженный художник РФ, доцент кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Пименов Виктор Игоревич** – доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой информационных технологий Санкт-Петербургского

государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Плужник Олег Викторович** – старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Прозорова Анна Владимировна** – ведущий методист по научно-просветительской деятельности Методического отдела ГБУК «Государственный Русский музей» (Санкт-Петербург, Россия)

**Пугин Владислав Владимирович** – профессор, заведующий кафедрой рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Рабуш Таисия Владимировна** – кандидат исторических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Редникова Анастасия Сергеевна** – студентка кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Рыжиков Василий Олегович** – кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

**Рокачук Виктория Викторовна** – кандидат искусствоведения, старший научный исследователь, доцент-исследователь Института культурного наследия Министерства образования, культуры и исследований Республики Молдова, член Союза художников Республики Молдова, член Ассоциации искусствоведов (Кишинев, Молдова)

**Сангаджиева Дельгр Владимировна** – Заслуженный художник Республики Калмыкия, Почетный работник общего образования РФ, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (Элиста, Россия)

**Семенов Виктор Юрьевич** – профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Сёмина Наталия Борисовна** – кандидат исторических наук, доцент кафедры дизайна, архитектуры и декоративно-прикладного искусства Пятигорского государственного университета (Пятигорск, Россия)

**Сим Надежда Михайловна** – кандидат искусствоведения, директор ООО Школа живописи «Мир искусств», член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

**Сонина Ольга Эдуардовна** – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Стогова Галина Николаевна** – старший преподаватель кафедры иностранных языков исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

**Сухарев Андрей Иванович** – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна, монументального и декоративного искусства Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

**Тибилова Эльвира Борисовна** – доцент кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Тимофеева Римма Александровна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Туминская Ольга Анатольевна** – доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания Методического отдела ГБУК «Государственный Русский музей» (Санкт-Петербург, Россия)

**Турчин Алексей Федорович** – преподаватель кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Филиппов Сергей Петрович** – старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Филиппова Ольга Николаевна** – старший научный сотрудник музейно-выставочной группы музейно-выставочного реставрационного центра Архива РАН, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

**Харитонов Дарья Михайловна** – доцент Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

**Хоанг Тхи Туи Нга** – преподаватель факультета искусств Вьетнамского национального университета лесоводства (Ханой, Вьетнам)

**Чалова Екатерина Игоревна** – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Чикова Дарья Валентиновна** – преподаватель Санкт-Петербургской школы искусств № 10, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Чикова Татьяна Валентиновна** – старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургского государственного академического института

живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Чунаева Ольга Вячеславовна** – доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Удмуртского государственного университета (Ижевск, Россия)

**Шестак Виктор Николаевич** – доцент кафедры психологии и педагогики профессионального образования Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

**Шэйх-Задэ Исмет Халюкович** – художник-монументалист, член Союза художников России, Союза художников РФ при IFA Unesco, Национального Союза художников Украины (Симферополь, Россия)

**Ширинкин Олег Владимирович** – профессор, заведующий кафедрой интерьера и оборудования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России, член Союза Дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

**Эккерман Элана Юрьевна** – студентка кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Юдин Павел Владимирович** – старший преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

**Юрьева Алла Васильевна** – кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

**Юрьева Ольга Юрьевна** – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

## Содержание

От редактора.....	3
<b>ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>Доброштан В. М.</b> Цели создания и восприятия художественных произведений.....	4
<b>Авдеев В. М.</b> Метафизика монументального искусства. Ценностно-ориентированный подход.....	11
<b>Агафонова А. Ю., Матько Е. Е.</b> Метафизика возможного и невозможного на примере комплексного решения архитектурно-художественного ансамбля часовни Рождества Богородицы (эмаль, роспись).....	19
<b>Кирчанов М. В.</b> Монументальное искусство как изобретенная традиция национализма (визуализация национальных идентичностей в тюркских и финно-угорских республиках).....	25
<b>Котломанов А. О., Чикова Т. В., Чикова Д. В.</b> От монументального искусства к паблик-арту: проблемы формы и концепции.....	32
<b>Истомина В. Н.</b> Новые тенденции монументального искусства в архитектурной среде.....	37
<b>Миронов К. В.</b> Перспективы развития монументального искусства. Светодизайн и мультимедийные технологии на фасадах зданий.....	43
<b>Ло Хунхуэй</b> Монументальное искусство Китая: традиции и современные тенденции.....	47
<b>Борщ Е. В.</b> Гобелены в декоре апартаментов: от проектов к образам французской книжной иллюстрации XVIII века.....	55
<b>Карпова Е. А.</b> Современное развитие монументального гобелена....	62
<b>Голубева А. А.</b> Текстильная фреска. Монументальные гобелены XX-XXI вв.....	68
<b>Пашковский С. В.</b> Монументальная типографика Лу Дорфсмана....	76
<b>Кудреватый М. Г.</b> Композиция монументальных произведений А.К. Быстрова в пространстве метро Санкт-Петербурга.....	84
<b>Антипина Д. О.</b> Витраж метро Ленинграда-Петербурга в контексте развития монументальной живописи XX-XXI вв.....	90
<b>Турчин А. Ф.</b> Театральная символика в монументальных произведениях группы «ФОРУС».....	98
<b>Филиппова О. Н.</b> Метро в творчестве мастеров XX в.....	104
<b>Шейх-Задэ И. Х.</b> Актуальность творческого метода	



Микеланджело в ранее неизвестных произведениях на современном этапе.....	110
--------------------------------------------------------------------------	-----

**ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ..... 118**

<b>Пугин В. В., Семенов В. Ю., Константинов К. К.</b> Творческие выставки, в стенах художественных вузов как составная часть учебного процесса по дисциплинам «Рисунок», «Живопись», «Скульптура».....	118
<b>Матвеева Т. В.</b> Концептуальное решение дизайн-проектов с использованием элементов монументальной живописи.....	126
<b>Сухарев А. И., Дорохов Е. Д.</b> От замысла к воплощению. Этапы выполнения дипломного проекта.....	134
<b>Неклюдова Т. П.</b> Основа содержания в учебном рисунке.....	140
<b>Козлов В. Н.</b> Натюрморт как источник грамоты в изобразительном искусстве и изучении окружающего мира.....	146
<b>Мешков М. М.</b> Значение копии по рисунку в процессе обучения художников-монументалистов.....	149
<b>Егорова А. М.</b> «Вольная» копия – один из начальных этапов обучения академическому рисунку.....	154
<b>Тимофеева Р. А.</b> Об особенностях преподавания дисциплины «История монументально-декоративной живописи» будущим художникам-монументалистам.....	159
<b>Ерохина Е. В.</b> Музейная практика в системе средств развития интересов будущих дизайнеров к монументальному искусству.....	163
<b>Филиппов С. П.</b> Рисование итогового задания «Архитектурная фантазия» на старших курсах в СПГХПА им. А.Л. Штиглица.....	167
<b>Володченко А. Н.</b> Синтез науки и искусства в современных реалиях.....	172
<b>Плужник О. В.</b> Точка, линия и плоскость – семантические обозначения костной основы в изображениях человека.....	179
<b>Омарбекова М. Т., Мулюкова В. Г.</b> Роль художественной культуры древнего Тараза в обновленном содержании образовательных программ для специальности «Дизайн».....	184
<b>Балабушевич Л. И., Коханик Н. А.</b> Формирование профессиональных компетенций студентов направления подготовки «Живопись» в процессе преподавания дисциплины «История костюма и предметов быта».....	191
<b>Чалова Е. И.</b> Использование интерактивных методов обучения и информационных технологий в преподавании творческих специальностей.....	196

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ  
В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ..... 204**

- Баранова И. И.** Применение традиционной и современной мозаичной техники и материалов в современном монументальном искусстве на примере мозаичного оформления памятной стелы на территории сквера-музея имени Л. М. Мациевича в Санкт-Петербурге..... 204
- Кривонос А. С.** Эkleктика и новые технологии в современном монументальном искусстве..... 212
- Валетова В. В.** Актуальность использования традиционных художественных материалов в монументальной живописи..... 218
- Шестак В. Н.** Витраж. Новые технологии..... 224
- Эккерман Э. Ю.** Монументальное искусство в технике сграффито на фасаде дома «У Минуты» на Староместской площади в Праге..... 232

**СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ  
ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ..... 236**

- Рыжиков В. О., Харитонов Д. М.** Синтез искусств в современном жилом интерьере..... 236
- Ширинкин О. В.** Проект интерьера как средство реализации архитектурно-художественной идеи..... 241
- Лобацкая Р. М., Игнатьева О. А.** Декорирование пространственной среды университета дипломными работами художников-монументалистов..... 247
- Сухинин Ф. А.** Принципы и методы использования античных и ренессансных мотивов в художественном оформлении интерьера учебного заведения (на примере интерьера кафедры рисунка и живописи Института искусств РГУ им. А. Н. Косыгина)..... 254
- Туминская О. А.** Монументальные экспозиции древнерусского искусства..... 258
- Сонина О. Э.** Дизайн станций метро как выставочного пространства: опыт европейских стран..... 264
- Дружинкина Н. Г.** Живописные изыскания в пространственных представлениях зодчих XX- начала XXI в.: проблема синтеза искусств от модерна к функционализму..... 270
- Кобер О. И.** Монументальное искусство в городском культурном пространстве: на примере Оренбурга..... 277
- Гончарова Н. Г.** Концепции монументального искусства в современном городе (на примере г. Новосибирска)..... 285
- Вильчинская-Бутенко М. Э.** Коммуникативные практики публичного искусства в культурном пространстве города..... 293

<b>Лобанов Е. Ю.</b> Синтез искусств и наук в пространственной среде «умного города».....	299
<b>Милютина Л. А.</b> Роль монументальной скульптуры в организации пространства современного города (на примере г. Астрахань).....	306
<b>Беркович Л. Г., Пименов В. И.</b> Гармонизация выразительных средств жанровой скульптуры и окружающей среды.....	312
<b>Рабуш Т. В.</b> Боль, застывшая в камне: памятник воинам-«афганцам» на «Острове слёз» в Минске.....	320
<b>Боева Г. Н.</b> Художественные стратегии запечатления писателя монументальной скульптурой.....	326
<b>Вешнев В. П.</b> Оп-арт композиции современного стрит-арта как элемент дизайна пространственной среды.....	334
<b>Войтов Р. В.</b> Опыт советского монументально-декоративного искусства в формировании городской среды.....	339
<b>Юрьева А. В.</b> К вопросу о семантике архитектурного пространства.....	345
<b>Дромова Н. А.</b> Роль русского авангарда в становлении дизайн-образования.....	351
<b>Ильина О. В.</b> Исторические предпосылки возникновения системного дизайна.....	357
<b>Балашов М. Е.</b> Художественное осмысление интерьерной среды транспортного средства: декор на пассажирском транспорте эпохи арт деко.....	363
<b>Чунаева О. В.</b> Проблема формирования профессиональной компетентности в рамках курса «Монументальная живопись». Анализ ситуации и перспективы развития сферы монументальной живописи в Удмуртской республике.....	368
<b>Сим Н. М., Стогова Г. Н.</b> Трактат фра Лоренсо де Сан Николаса «Искусство и использование архитектуры». К вопросу: архитектурная теория и строительная практика испанского Ренессанса.....	375
<b>МАСТЕРА МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА.....</b>	385
<b>Юдин П. В.</b> Судьба росписи академика Академии художеств О. П. Филатчева в посольстве СССР в Вашингтоне, США.....	385
<b>Крылов С. Н.</b> Храмовые проекты педагогов кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица.....	392
<b>Косенкова М. С.</b> О некоторых проблемах создания образов святых в современной мозаике на примере работ Ивана Бурлакова...	400
<b>Сангаджиева Д. В.</b> Художественное осмысление опыта депортации в монументальных произведениях скульптора Владимира Васькина.....	408

<b>Сёмина Н. Б.</b> Возвращение истории в творчестве скульптора Светланы Аваковой.....	415
<b>Прозорова А. В.</b> Казимир Малевич – основатель УНОВИСа (опыт просветительской работы в художественном музее).....	420
<b>Борчуков Ю. В.</b> Влияние школы В. В. Стерлигова на современное монументальное искусство.....	427
<b>Барсукова Н. И.</b> Воссоздание изразцовых печей XVIII в. в Большом петергофском дворце – личный вклад художника-керамиста Юрия Новикова.....	432
<b>Тибилова Э. Б.</b> Истоки и основные направления увековечения памяти о Великой Отечественной войне и блокаде Ленинграда в петербургской монументальной скульптуре 1990–2010-х гг.....	439
<b>Рокачук В. В.</b> Творческий путь молдавского художника Филимона Хэмурау.....	450
<b>Ван Чао.</b> Особенности монументальной живописи (на примере произведений А. А. Мыльникова).....	456
<b>Редникова А. С.</b> Тема казачества в творчестве Г. А. Гукасова.....	462
<b>Маполис А. Д.</b> Монументальные проекты Марко Бравуры 2000-х годов. От византийских традиций к мультимедиа.....	470
<b>Безуленко М. А.</b> Социальная ирония в искусстве стрит-арт. Феномен Бэнкси.....	476
<b>Нуенг Тхи Фыонг Лиен, Хоанг Тхи Туи Нга.</b> Создание современных дизайнов на основе художественных ресурсов народной росписи Hang Trong во Вьетнаме.....	480
<b>СОХРАНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ В ОБЛАСТИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....</b>	<b>486</b>
<b>Гамова М. А.</b> О сохранившихся фрагментах росписей В. П. Верещагина и Г. И. Семирадского из Храма Христа Спасителя в Москве (1883 – 1931 гг.) в собрании Государственного исторического музея. История бытования и реставрации.....	486
<b>Исаева О. А.</b> Древнерусская монументальная живопись после Древней Руси: проблемы изучения и сохранения.....	496
<b>Бызгу Т. Г.</b> Монументальная живопись православных храмов Молдовы и Румынии как важнейший научный источник для исследования искусства одежды в эпоху правления молдавского господаря Стефана Великого.....	503
<b>Патлажанова Е. Ю.</b> Мозаичные фасады общественных зданий в городской среде на примерах Библиотеки 2-го Медицинского института и мозаики кинотеатра «Октябрь» в г. Москва.....	511
<b>Юрьева О. Ю.</b> Роль монументальной скульптуры в организации пространственной среды архитектурных памятников Петербурга	

конца XVIII - первой половины XIX вв. Проблемы создания, сохранения и реставрации.....	515
<b>Гордин А. Н.</b> Воссоздание и реставрация росписей здания Сената и Синода в Санкт-Петербурге.....	523
<b>Минин А. С.</b> Парадные портреты министров Николая I.....	528
<b>Эккерман Э. Ю.</b> Проблема сохранения архитектурного наследия в ходе строительства и реставрации Собора Святой Варвары в Кутна-Гора.....	534
<b>Сведения об авторах.....</b>	<b>540</b>

Научное издание

**Актуальные проблемы монументального искусства**

Сборник научных трудов

Технический редактор О. В. Мурашова  
Оригинал-макет подготовлен Д. О. Антипиной  
Верстка О. С. Мурашовой

Подписано в печать 10.03.20. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Усл. печ. л. 32,2 Тираж 130 экз. Заказ 76

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»  
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26