

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 ВОПРОСЫ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Сборник научных трудов

Санкт-Петербург
2019

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

А43 Актуальные вопросы монументального искусства:
сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. — СПб.: ФГБОУВО
«СПбГУПТД», 2019. — 246 с.: ил.
ISBN 978-5-7937-1770-0

Затрагиваются вопросы синтеза искусств, актуальности профессии художника-монументалиста, использования современных и традиционных художественных материалов, создания храмовых и светских монументальных росписей, педагогики в монументальном искусстве и др. Сборник адресуется художникам, дизайнерам, теоретикам искусства, а также всем, интересующимся проблемами монументального искусства.

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

ISBN 978-5-7937-1770-0

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

©ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2019
©Коллектив авторов, 2019
© Обложка, группа «ФоРУС», 2019

От редактора

Сборник трудов «Актуальные вопросы монументального искусства» — первая попытка коллектива кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) объединить отечественных и зарубежных художников-монументалистов, а также теоретиков искусства для конструктивного диалога и обмена профессиональным опытом.

Основой сборника послужили материалы круглого стола, состоявшегося 20 марта 2019 г., организованного кафедрой монументального искусства СПбГУПТД и кафедрой монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

В сборнике затрагиваются такие вопросы, как актуальность профессии художника-монументалиста, использование современных и традиционных технологий монументального искусства, создание храмовых и светских монументальных росписей, проблемы педагогики в монументальном искусстве и др. В современных условиях, когда практически отсутствует государственный заказ, и монументальная живопись востребована лишь частными лицами или в церковной архитектуре, особенно остро стоит проблема востребованности монументалистов, волнующая, как опытных художников, так и молодых выпускников, что отражается в публикациях.

Один из разделов сборника посвящен современным и традиционным материалам и техникам монументальной живописи. В наши дни появляются актуальные технологии, пополняющие арсенал художественных средств монументалиста. Возрождение, сохранение традиционных техник и освоение новых — важная задача. В ряде статей анализируется творчество живописцев-монументалистов, в научный оборот вводятся новые имена и произведения. Некоторые работы посвящены проблеме монументальности художественных произведений. Воспитание молодых специалистов в области монументальной живописи обязывает искать новые пути преподавания, совершенствовать методики: авторы повествуют о специальных задачах рисунка, живописи, композиции.

Монументальное искусство характеризуется возвышенностью образов. Важной задачей художников-педагогов монументального искусства является непрерывное совершенствование профессионального мастерства, в том числе путем активного творческого взаимодействия. Только в этом случае возможно воспитание художников высокого уровня, способных создать подлинные произведения искусства, призванные оказывать глубокое эмоциональное воздействие на зрителя.

Д. О. Антипина

И. о. зав. кафедрой монументального искусства,
член Союза художников России,
кандидат искусствоведения, доцент

Актуальность профессии художника монументального искусства

УДК 75.052:7.071.1

А. В. Васильев

Санкт-Петербург, Россия

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

Художник монументального искусства — специалист универсальный

В статье рассматриваются процессы многообразной творческой деятельности художника монументально-декоративного искусства. Освещаются вопросы специфики обучения студентов на кафедре монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Иллюстрируется процесс достижения студентами необходимого уровня профессиональной подготовки для развития индивидуального творческого направления, избрания любой техники для реализации творческого проекта. Дается широкий обзор разнообразия творческих направлений в работе на примере личного опыта автора. Предлагаются выводы об универсальности базовых знаний выпускников кафедры монументально-декоративной живописи и возможности развития молодого художника в индивидуальном направлении.

Ключевые слова: монументальное искусство, мозаика, иконопись, кафедра монументально-декоративной живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица.

Aleksandr V. Vasilev

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Shtiglits

Artist of the mural art is the all-rounder craftsman

The article discusses the processes of diverse creative activities of the mural artist. The issues of the specifics of teaching students at the mural department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design are covered. It illustrates the process of achieving the required level of professional training for

the development of individual creative direction, the election of any technology for the implementation of a creative project. A broad overview of the diversity of creative directions is given by the example of the author's personal experience.

Keywords: mural painting, mosaic, icon painting, Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits.

Достижение человеком профессионального уровня в многогранной деятельности происходит вначале как освоение опыта и наработок предыдущих поколений, а затем уже посредством дальнейшего развития своего индивидуального направления.

Процесс обучения в высшем художественном заведении, таком как кафедра монументально-декоративной живописи в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, содержит в себе профессиональную подготовку студентов на высоком уровне знаний и умений в различных учебных дисциплинах. Такими являются как академические дисциплины, например живопись, рисунок, основы композиции, проектирование, так и специальные, тесно связанные с выполнением изображения в архитектурной среде. Задания этих дисциплин формируют у студентов владение изобразительной культурой, умение работать линией, пятном, цветом, дают им осмысленное понимание композиционного решения для той или иной темы, применение структуры и пластики изображения для выражения главной образной идеи. При этом учебная программа содержит в себе ряд профессиональных дисциплин по изучению техники и технологии различных видов монументального искусства, таких как фреска, иконопись, сграффито, темперная роспись, мозаика [2]. Студенты практически выполняют по всем перечисленным дисциплинам копийные работы на младших курсах и творческие задания на старших курсах [7].

В результате обучения выпускник кафедры получает широкий арсенал технических и изобразительных средств, а также свободного композиционного мышления. Индивидуальные предпочтения молодого художника формируют уже его личный творческий путь.

В данной публикации предлагается рассмотреть разнообразие проявления творческих возможностей и интересов художника монументально-декоративного искусства на частном примере деятельности автора статьи в течение многих лет.

В преддверии обзора произведений следует отметить, что с распадом СССР и ликвидацией Художественного фонда Союза художников из практики художников-монументалистов исчез социальный и градообразующий заказ, идеологический аспект в общественной жизни и государстве потерял свою актуальность и сфера деятельности специалистов монументально-декоративного искусства значительно сузилась. Объектами применения творческих возможностей для них в основном стали храмовые строения и жилые

здания частного сектора [4, 5]. Этими изменениями обусловлено отчасти увеличение у монументалистов работ станкового направления.

Автор статьи — в полной мере дитя своего времени.

Краткая справка — Александр Вениаминович Васильев 1951 года рождения, — выпускник кафедры МДЖ ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1985 г., доцент, преподаватель кафедры с 1997 г., член секции монументального искусства Санкт-Петербургского Союза художников с 1994 г., член Международной ассоциации современной мозаики (А.И.М.С., г. Равенна, Италия) с 2004 г. Дисциплины преподавания — рисунок, живопись, проектирование, монументальная стенопись, мозаика, иконопись.

Работа в архитектуре привлекательна по двум основным параметрам: первое — это возможность наполнить архитектурное пространство сложной гармонией конструкции объемной формы, образным цветовым решением и смысловым наполнением изобразительной части; второе — изобразительная содержательность напоминает человеку о самых важных ценностях в его жизни, о ценностях окружающего мира.

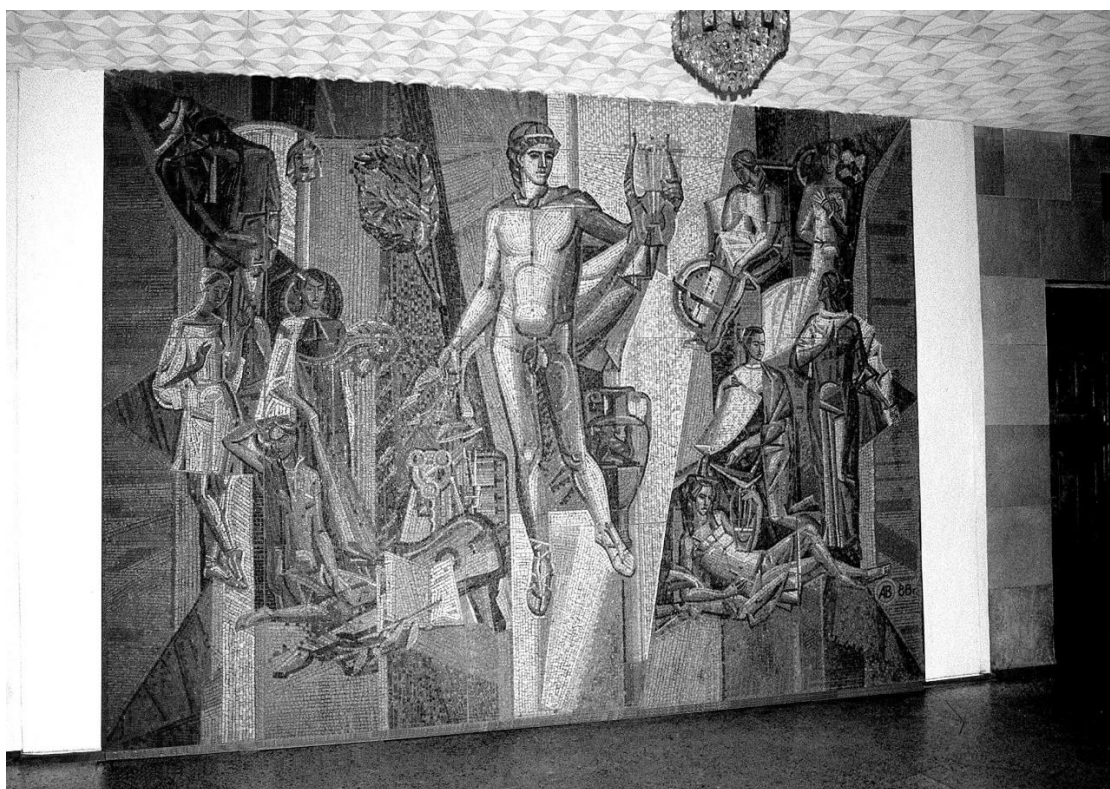
Первые работы в архитектуре по завершению учебы были выполнены в традиционных техниках — росписи и мозаике. Роспись «Цветы» на фасаде цветочного магазина в Новгороде выстраивала экзотику цвета по примеру росписей индейцев майя. Мозаичные работы несли в себе более сложное наполнение.

Мозаика «Бог света и Музы» была выполнена для фойе Дома культуры в Старой Руссе в 1986–88 гг. (ил. 1). Тема античных мифов и их влияние на творческое вдохновение молодого человека выразилась в виде белой статуи Аполлона, сходящего со своего пьедестала в потоке света, а окружающие его музы представлены в современном облике. Мозаика, как и весь интерьер фойе, выполнена в теплом охристом колорите с контрастным включением белых плоскостей. Общая звездчатая структура композиции подчеркивает символическое свечение сюжетного наполнения мозаики. Выполнена она из ростовской смальты, существует в хорошем состоянии по настоящее время, наполняя входное пространство фойе образным смыслом и обозначая здание как храм искусства и культуры.

Похожими обстоятельствами по назначению объекта и планировке была обусловлена мозаичная композиция «Человек на земле» (17 м²; рельеф, бетон, смальта; 1987–90), выполненная для фойе Районного Дворца культуры в г. Боровичи Новгородской области (ныне Дом народного творчества). Здание было перестроено под новые цели из дореволюционного храма, построенного в стиле классицизма. По какому-то наитию сюжетной идеей мозаики стала тема «мать и дитя» и окружающее их пространство Земли и Вселенной. По причине формирования интерьера мощными рельефными архитектурными деталями изображение тоже выполнено как рельеф с наборной мозаикой. Был использован прием контраста в изображе-

нии различных сфер проявления жизни, — мир земной трактуется с использованием рельефа, мир мифологических созвездий выполнен в контррельефе. Необходимость заботы и ответственности человека за окружающий мир, важность объединяющей их гармонии — наверное, главный мотив этой работы.

Мозаика «Покров Пресвятой Богородицы» (83x55 см.; бетон, смальта, натуральный камень, золотая смальта; 2000) была выполнена для памятной стелы на месте разрушенной церкви во имя Покрова Пресвятой Богородицы,



Ил. 1. Бог света и Музы. Бетон, смальта. Дом культуры в Старой Руссе, 1986-1988 гг.

построенной по проекту архитектора И. Е. Старова (1803) на Покровской площади (с 1932 г. носит имя И. С. Тургенева). Стела является также и памятным знаком А. С. Пушкину, чья семья была прихожанами этой церкви, и поэт неоднократно бывал в ней [3]. В 1998 г. Администрация Адмиралтейского района, Санкт-Петербургский Союз художников и Союз архитекторов России провели открытый конкурс на лучший проект памятного знака. Архитектор М. И. Скреплева выиграла конкурс и возглавила творческую группу, в которую вошли архитекторы С. Л. Михайлов и Н. Н. Соколов, скульптор А. Г. Дёма и художник-монументалист А. В. Васильев.

Мелкомодульная мозаика с сюжетом «Покров Пресвятой Богородицы» располагается на лицевой стороне стелы в киоте, выполнена в сдержанной цветовой гамме и гармонична с серо-розовым колоритом гранитной стелы, учтено экстерьерное расположение мозаики.

В 2002-2003 гг. автором статьи с группой помощников был выполнен большой мозаичный проект в подворье церкви Святых равноапостольных Константина и Елены (ныне Свято-Константино-Еленинский женский монастырь) в пос. Ленинское под Санкт-Петербургом (ил. 2). Мозаики, расположенные на четырех фасадах храма, иллюстрируют церковную символику и сюжеты евангельской истории: восточный фасад — «Этимасия» 240x210 см.; западный фасад — «Спас Нерукотворный Златые власы» 96x96 см.; северный фасад — «Свв. рвнапст. Константин и Елена с крестом (Обретение креста)» 470x210 см.; южный фасад — «Богоматерь на престоле с предстоящими» 470x210 см.; бетон, смальта, камень, золотая смальта). В сюжетах композиций отражаются и события нового времени по возрождению православного христианства в России и роли современных иерархов Русской Православной церкви в закладке данного храма. Таким образом сформирована индивидуальная иконография церкви, обозначающая ее предназначение и историю создания [1, б].

Мозаики, гармонируя с белыми стенами, выдержаны в светлом колорите с контрастными вставками фрагментов из золотой смальты. Храмовый образ «Обретение креста» воспринимается издалека со всего окружающего пространства, изображение «Богоматерь на престоле» обращено во внутреннее пространство монастыря.

Храмовая тематика в творчестве автора статьи имела продолжение в росписи алтарной части церкви Успения Богородицы в г. Оханске Пермского края (30 м²; грунт, акрил; 2011). Темой росписи являлось общее художественное решение алтаря и фигуры святителей в апсиде. Изображения адресовались к культуре древнерусской фрески XIV-XVI вв., выполнены акриловыми красками в светлой стенописной гамме.

Помимо крупных проектов в традиционных техниках монументально-декоративного искусства, таких как роспись и мозаика, в разные годы были реализованы менее масштабные работы:

- мозаика «Спас нерукотворный» (75x80 см.; бетон, смальта, золотая смальта, натуральный камень; Онкологический центр, Санкт-Петербург; 1998);
- роспись «Итальянский полдень» (270x420 см.; левкас, акрил; г. Санкт-Петербург; 2003);
- мозаика «Святой целитель Пантелеймон» (78x159 см.; бетон, смальта, золотая смальта, керамический гранит; церковь св. Пантелеймона, Санкт-Петербург; 1998);

- мозаичная стела «Полярная звезда» (260x75x105 см.; бетон, смальта, BISAZZA, натуральный камень, керамический гранит; Великобритания, Warwickshir College, Royal Leamington Spa, UK; 2006).

В период работы автора статьи главным художником компании «BARS — Архитектура и дизайн» в 2004-2011 гг. мозаичной мастерской при его руководстве и непосредственном участии было выполнено множество панно для общественных интерьеров в Санкт-Петербурге, стоит отметить следующие:

- мозаики «Герб России» и «Герб Санкт-Петербурга» (обе 160x140 см.; керамический гранит, BISAZZA; 2005) для Российского государственного исторического архива (Заневский пр., 36);



Ил. 2. Комплекс мозаик ц. Константина и Елены. Бетон, смальта, натуральный камень, золотая смальта; 2002-2003 гг.

- мозаика «Факел» (6,5 м²; бетон, смальта; 2006) для Пискаревского мемориального кладбища (Санкт-Петербург, пр. Непокоренных, 72), выполненная по картону профессора В. Г. Леканова со значительной реконструкцией мозаики конца 1950-х гг.

Рассмотренные работы были выполнены в архитектуре в традиционных для монументального искусства техниках, но в этом ряду есть несколько проектов, в которых образ произведения и техника исполнения были продиктованы назначением архитектурного объекта и авторскими пристрастиями к русскому народному искусству. Для интерьеров детского сада была выполнена серия объемных композиций «Сказки народов мира» (средний размер 150x150x35 см.; конструкция, ткань, коллаж, шитье; Новгород, 1987). Четыре

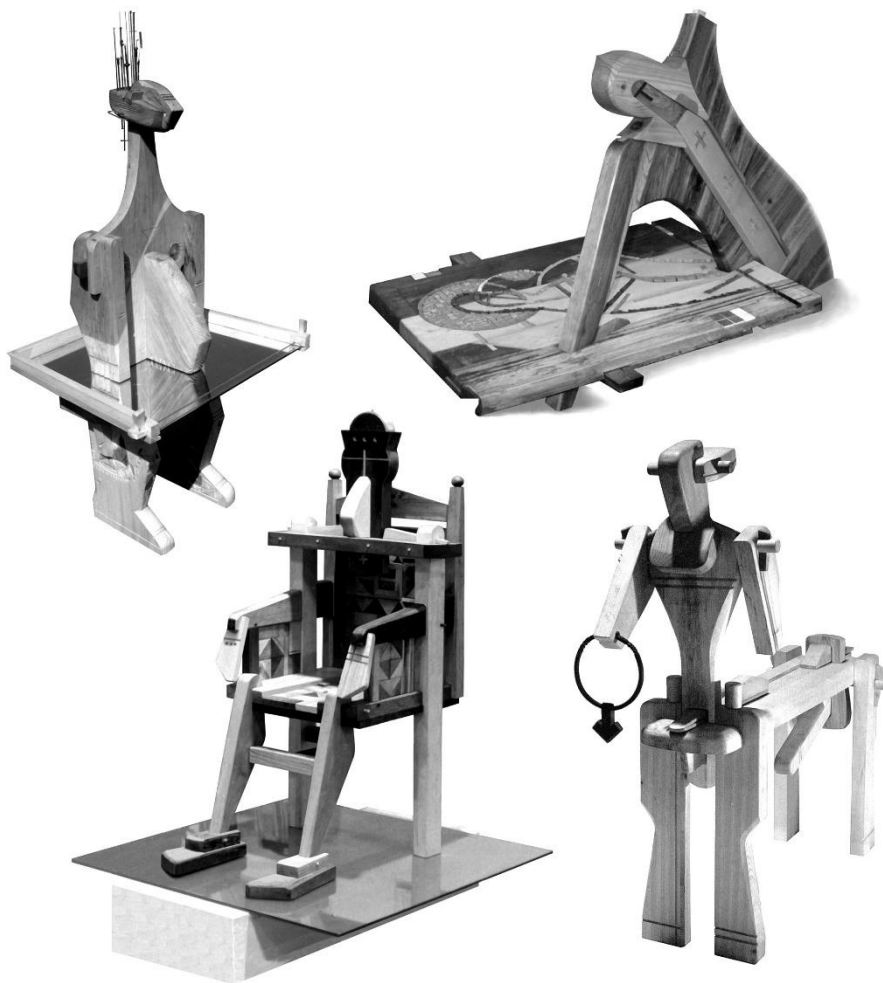
композиции, разные по сложности сюжета и конструкции и предназначенные для детей четырёх возрастов, представляют собой театральные действия по сказочным темам России и Европы. Конструкции объёмные, с включением шитья и аппликаций из ткани, имеют ярко выраженное плоскостно-живописное содержание и композиционно связаны с внутренним состоянием интерьерера. Декоративные композиции представляют русские праздничные действия: уличные гуляния, балаганное представление, карусель, европейский кукольный театр. В данном проекте было стремление привить детям традиции русской культуры, тягу к народному искусству, заложить в их сознание любовь к творчеству в различных его проявлениях. Особенно уместно применение такого нестандартного технического решения и выбор сюжетов для композиций в городе с глубоким историческим наследием.

Еще одно занимательное творческое направление родилось из увлечения русской деревянной архитектурой и вылилось в серию конструктивных деревянных скульптур станкового характера: 1. «Полкан» (90x95x40 см.; дерево, металл; 1991), 2. «Князь» (120x50x70 см.; дерево; 1992), 3. «Зимний купальщик» (140x60x60 см.; дерево, металл, стекло; 1992), 4. «Посвящение о. Зинову» (90x110x70 см; дерево, смальта; 1994) (ил. 3).

На базе наработок в этом направлении в 1994 г. были созданы две композиции для интерьеров офиса «Новобанка» (В. Новгород, наб. реки Гзень, 11): конструктивная скульптура «Крещение Новгорода» (230x140x140 см.; дерево, левкас, металл) и живописно-скульптурная композиция «Архитектура Новгорода» (70x120x120 см.; дерево, энкаустика). Скульптура «Крещение Новгорода» раскрывает трагическую историю крещения новгородцев, сопровождавшуюся разрушением языческих истуканов, человеческими жертвами, и содержит в себе изобразительные и знаковые формы язычества и христианства. Она становится центром интерьерного пространства офиса. Первое, что воспринимает зритель — крестообразная форма, расчленяющая пополам огромное четырехликое языческое божество.

Композиция «Архитектура Новгорода» выполнена в виде сложного деревянного пояса, охватывающего опорную колонну операционного зала. В поясе присутствуют темы светской и храмовой архитектуры, выдержано изящество конструкции сложных соединений деталей без гвоздей, активно работают резные фрагменты с узнаваемыми знаковыми фигурами. Образное состояние композиции дополняют живописные фрагменты, выполненные на мраморе колонны в технике энкаустики, — храм символизирует фигура Архангела Михаила, городская архитектура поддержана изображением фрагментов тканого узора.

Конструкции выполнены разборными, и если пояс собран на соединениях «паз — клинья», то у большой скульптуры, как у работ древних мастеров, имеется маленький секрет, — ее разборку на восемь частей можно начать только с маленького незаметного штифта и никак иначе. Целиком же скульптура не пройдет ни в один дверной проем.



Ил. 3. Серия конструктивных деревянных скульптур 1991-1994 гг.

Гармония с архитектурным окружением, смысловое наполнение, сложность и образная точность решения в данных работах отвечают законам монументального искусства о единстве формы и содержания.

Увлечение народной культурой и опыт работы для детского сада вылилось в ряд самостоятельных декоративных работ с использованием лоскутного шитья, металла, дерева: «Богоматерь», «В оковах», «Евангелие». В создании этих работ привлекает теплота материалов, рукодельность процесса, насыщенность цвета, приближенность к созидательным проявлениям ремесла в жизни обычного человека.

В период пребывания в Новгороде в 1985-96 гг. в окружении древней церковной архитектуры, фресок, великолепного собрания икон в экспозиции музея-заповедника автору статьи посчастливилось изучить основы иконописи и выполнить ряд икон и личных образов для Софийского собора, Владычной трапезной в Юрьевом монастыре и других храмов Новгорода:

- «Св. блгв. кн. Владимир Новгородский» (169x52x2,8 см.; дер., левкас, яичн. темпера; 1996);

- «Св. блгв. кн. Анна» (152x52x2,8 см.; дер., левкас, яичн. темпера; 1996); «Св. Иоанн архиепископ Новгородский» (152x52x3,2 см.; дер., левкас, яичн. темпера; 1993);
- «Сретение Господне» (38x26x2,3см.; дер., левкас, яичн. темпера; 1994); «Св. Троица» (86x65x3,2 см.; дер., левкас, яичн. темпера; 1995);
- «Св. Лев папа Римский» (36x28,5x2,2 см.; дер., левкас, яичн. темпера; 1996) и др.

Драгоценный опыт иконописи продолжился и в дальнейшем творчестве, был востребован при работе с храмовыми объектами в мозаике и росписи, в преподавательской деятельности сформировался в развернутую программу для студентов по изучению иконописи на кафедре МДЖ в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица.

Без сомнения, творческая «кухня» каждого художника-монументалиста содержит в себе не только разработки произведений архитектурного назначения, но и разнообразные художественные опусы, расширяющие спектр отображения своего внутреннего мира. Автор статьи не является исключением, - индивидуальные творческие поиски реализуются в произведениях в техниках живописи, графики, декоративных инсталляциях, горячей эмали.

Основной вывод по рассмотренному материалу может быть следующим: специализированная подготовка в высшем учебном заведении художника монументально-декоративного профиля позволяет ему осуществлять творческую деятельность на высоком профессиональном уровне в самых разнообразных видах изобразительного искусства, в различных техниках и материалах, в архитектурных объектах и в станковых произведениях. Это утверждение иллюстрируют творческие судьбы многих выпускников кафедры МДЖ. На основе личного творческого пути в статье раскрыты примеры работы в светской и церковной архитектуре, в станковом и декоративно-прикладном направлении, в техниках мозаики, росписи, конструктивной скульптуре, живописи, графике, иконописи, горячей эмали. Базовые знания и умения студенческой поры, обогащенные индивидуальными предпочтениями в жизни и искусстве, позволяют специалисту монументально-декоративного профиля профессионально реализовать свои духовные искания.

Литература

1. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. — М.: Просвещение, 1993. — 223 с.: ил.
2. Виннер, А. В. Материалы и техника мозаичной живописи / А. В. Виннер. — М.: Искусство, 1953. — 367 с.

3. Гдалин, А. Д. Памятники А. С. Пушкину. История. Описание. Библиография. Т. I. Россия, ч. 1. Санкт-Петербург, Ленинградская обл. / А. Д. Гдалин. — СПб: Академический проект, 2001. — 512 с.
4. Живопись. Стенопись. ДПИ. Графика. Монументальное искусство. Альбом — СПб.: Библикон, 2012. — 124 с.
5. Кутейникова, Н. С. Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII-XXI вв. / Н. С. Кутейникова. — СПб.: Знаки, 2005. — 504 с.
6. Novgorod icons 12-th – 17-th century. — Phaidon-Oxford, Aurora, 1980. — 348 p.: il.
7. Пономаренко (Савина), С. П. Выпускники кафедры монументально-декоративной живописи / С. П. Пономаренко (Савина), В. Г. Леканов, В. С. Сперанская // Кафедра монументально-декоративной живописи. — СПб: Изд.-полигр. пр-тие «Искусство России», 2011. — С. 83-274.

УДК 75.052:316.422.6

П. В. Обух

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

О кризисе монументального искусства

Смена политической формации приводит к глубочайшим изменениям в общественном, культурном переустройстве в развитии общества. Распад СССР в 1991 г. способствовал появлению нового политического строя, который явился причиной серьезного кризиса отечественного монументального искусства, продолжающегося и в настоящее время.

Ключевые слова: монументальное искусство, живопись, советское искусство, Союз художников, Художественный фонд.

Pavel V. Obukh

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university of
industrial technologies and design

About the crisis of monumental art

The change in the political formation leads to profound changes in the social, cultural reorganization in the development of society. The collapse of the USSR in 1991 contributed to the emergency of a new political system, which was the cause of the serious crisis in the domestic monumental art, which continues to this day.

Keywords: monumental art, painting, Soviet art, Union of artists, Art fund.

«Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от античности к средневековью и от средневековья к возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах» [1].

Николай Бердяев

*Публичная лекция, прочитанная
в Москве 1 ноября 1917 г.*

Этими словами Николай Бердяев начинает свою лекцию о кризисе искусства и проводит замечательный, образный анализ происходящих явлений, во всех его видах. Кризис искусства начался в конце XIX в. и носит

всеобъемлющий характер кризиса *искусства в капиталистическом обществе*. Является общекультурным кризисом. Именно так широко и рассматривает Бердяев эту ситуацию.

Историческая справка. 7 ноября 1917 г. происходит Великая Октябрьская социалистическая революция. Власть переходит к Совету Народных Комиссаров (СНК). Приняты Декреты о мире и о земле.

Смена политической формации приводит к глубочайшим изменениям в общественном, культурном переустройстве в развитии общества. И новое социалистическое государство создаёт свои институты для развития и продвижения новой идеологии. На службу новой государственной идеологии мобилизуется вся прогрессивная творческая интеллигенция. Обозначаются основные направления развития и задачи в области изобразительного искусства.

И уже 12 апреля 1918 г. принят План монументальной пропаганды «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции»

30 июля 1918 г. СНК утвердил список новых памятников (69 имён) в честь революционеров и прогрессивных деятелей культуры всех времён и народов.

Художественная жизнь страны в первые годы Советской власти поражает пестротой и обилием литературно-художественных группировок. Только в Москве в 20-х гг. их насчитывалось более 30. Среди них:

- “Кузница” (основана в 1920 г.),
- “Серапионовы братья” (1921),
- “Московская ассоциация пролетарских писателей” — МАПП (1923),
- “Левый фронт искусств” — ЛЕФ (1922),
- “Перевал” (1923) и др.

В апреле 1932 г. ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», которое предусматривало их роспуск и создание единых творческих союзов. В 1934 г. был образован Союз писателей СССР, Союз композиторов, Союз архитекторов, Союз журналистов, Союз кинематографистов, Союз художников. В 1939 г. создается Оргкомитет Союза художников, в 1957 г. — 1-й съезд и утверждение Устава; в 1940 г. создается Художественный фонд СССР [3].

Советское государство проявляет постоянную заботу о творческих союзах, обеспечивает творческих работников по возможности всем необходимым для выполнения их высокой миссии.

Членам Союза художников предоставлена возможность иметь мастерские, причем большую часть расходов по их содержанию, а также ремонт оплачивает творческая организация. Кроме того, Союз художников СССР выделяет большие средства на финансирование творческих поездок по нашей стране и за рубеж. В живописных местах нашей страны построены дома творчества и отдыха, где мастера изобразительного искусства могут

работать один-два месяца в году за счет художественного фонда. *Союз художников берёт на себя миссию тотальной трансляции идеалов прекрасного и истины средствами изобразительного искусства.*

Причем установка на реализацию государственной идеологии постулируется в открытой форме. Так, А. Герасимов — первый председатель оргкомитета Союза советских художников — в докладе «Советское изобразительное искусство и задачи Академии художеств СССР» отметил, что «... в наших условиях заказчиком является государство, а, следовательно, и народ, ибо в СССР интересы государства и народа полностью совпадают». Организационная и идеологическая унификация сферы искусства шла одновременно с унификацией стилистической. Какие же приоритеты развития искусства как тотальной визуальной идеологии выбирались? В рамках уже упоминаемого доклада А. Герасимова были обозначены и формальные «нормативы» для произведений искусства «социалистический реализм есть единственный метод, которым должны руководствоваться наши художники». При этом понятие социалистического реализма дополнительно оговаривалось: *«Одним из важнейших признаков социалистического реализма является его утверждающий характер, в отличие от критического реализма XIX века. Советское искусство защищает и прославляет социалистический строй, как самый прогрессивный общественный порядок, ведущий народ к счастливой жизни. Драгоценным качеством искусства социалистического реализма является умение видеть в окружающей действительности новое, растущее, что еще не является типическим сегодня, но станет им завтра наверняка».*

Материальная база СХССР, ХФ СССР. Для продвижения своей идеологии государством создаётся и материальная база для успешной творческой деятельности художников. Художественный фонд СССР — общественная организация при Союзе художников СССР. Задачей Художественного фонда СССР декларировалось содействие творческой деятельности художников — членов фонда, а также улучшение их материального и бытового положения.

Художественный фонд СССР был образован на основании постановления СНК СССР от 4 февраля 1940 г. Последний устав утверждён в 1957 г. Возглавляло Художественный фонд СССР правление.

Художественный фонд СССР имел производственные предприятия (заводы, фабрики, комбинаты, мастерские и т.п.), салоны-магазины, дома творчества и др. Через предприятия Художественного фонда СССР осуществлялись заказы государственных и кооперативных организаций и учреждений на создание произведений изобразительного искусства, а также оформление выставок, общественных зданий и другие работы. Отделения Художественного фонда СССР существовали и при республиканских Союзах художников [6].

Создание художественной школы. Художественное образование. Подготовка профессиональных художников — одно из основных условий развития творческого потенциала личности. Именно в Советское время создаётся *школа монументального искусства*.

ЛВХПУ. В 1945 г. решением правительства училище воссоздаётся как многопрофильное среднее специальное учебное заведение, осуществляющее подготовку художников монументального, декоративно-прикладного, промышленного и реставрационного искусства.

В 1948 г. оно становится высшим учебным заведением — Высшим художественно-промышленным училищем, при котором сохраняется подразделение, где готовят специалистов со средним специальным образованием (так называемое «отделение мастеров»).

В 1953 г. постановлением правительства Ленинградскому высшему художественно-промышленному училищу присвоено имя Народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР, скульптора Веры Игнатьевны Мухиной.

Петербургская академия художеств продолжала свою деятельность вплоть до октябрьского переворота 1917 г. Уже через полгода после прихода к власти большевиков постановлением Совнаркома она была упразднена, и на её базе начали создаваться и периодически менять свои названия различные художественные учебные заведения, призванные готовить мастеров нового социалистического искусства. В 1944 г., помещавшемся в её стенах Институту живописи, скульптуры и архитектуры было присвоено имя И. Е. Репина, которое он носит и поныне.

МГХПА им. С. Г. Строганова. В 1965 г. начинается реорганизация МВХПУ (бывшее Строгановское). В Училище появляются три факультета: Промышленное искусство, Интерьер и оборудование, Монументально-декоративное и прикладное искусство.

Художественные журналы и издания. Для популяризации развития художественного творчества, обмена творческими идеями, в стране создаются издательства творческих журналов [4, 5].

«Декоративное искусство СССР». Учрежден Союзом художников СССР, выходил в Москве ежемесячно с 1957 по 1993 гг.

«Творчество» — ежемесячный журнал, специализировавшийся на вопросах теории и критики изобразительного искусства. Печатный орган Союза художников СССР. Журнал основан в 1957 г. (в год создания СХ СССР). Выпускался издательством «Советский художник» с 1957 по 1992 гг. Журнал был закрыт в связи с распадом СССР и переделом собственности.

«Искусство» — журнал, посвященный современному искусству в России и за рубежом. Издается с 1933 г.

«Юный художник» — журнал основан в июле 1936 г. Издание адресовано широкому кругу читателей: детям, юношеству, педагогам, профессиональным художникам и любителям — всем, интересующимся искусством.

Причины кризиса. Любая смена общественного устройства приводит к смене идеологии. Отсутствие государственной идеологии — нонсенс, или подчинение. Смена политического строя в 1991 г. — распад СССР. Заявленные цели:

- строительство развитого капиталистического общества,
 - интеграция в общекультурное пространство общества потребления.
- Изменение конституции РФ. Отказ от государственной идеологии.

Статья 13 конституции РФ.

1. В Российской Федерации признается идеологическое многообразие.

2. Никакая идеология не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной.

3. В Российской Федерации признаются политическое многообразие, многопартийность.

Статья 7 конституции РФ.

1. Российская Федерация — *социальное* государство, политика которого направлена на создание условий, обеспечивающих достойную жизнь и свободное развитие человека.

На сегодняшний день:

— отсутствует социальный, государственный заказ на создание работ монументального искусства в архитектуре,

— отсутствует заказ на подготовку специалистов в области монументального искусства.

В настоящее время происходит планомерное *уничтожение художественной школы*. Снижается уровень образования как такового.

Уничтожена система Художественного фонда СССР. Разворована и уничтожена материальная база системы Художественного фонда. Упразднены художественные советы. Отсутствует государственный заказ на создание произведений монументального искусства.

Отсутствие государственного заказа на создание художественного произведения оставляет не у дел мастеров монументального искусства, оставляя для их существования единственно возможным, исполнение частного заказа, от новоявленного буржуа. По сути, творческие работники принуждены угождать вкусам частного заказчика. А в виду отсутствия квалифицированных художественных советов, даже в тех немногочисленных государственно важных общественных объектах, где без профессионалов не обойтись, решающую роль играют вкусовые и меркантильные предпочтения и интересы того, или иного чиновника.

Заключение. «Перестройка и «реформы» нарушили цивилизационное, культурное развитие огромного советского социума, негативно сказались на мировоззрении российского человека. Отвергнув старое, уничтожив «идеологию социализма», — государство не смогло предложить новую концепцию объединения, и продолжить полновесный курс на модернизацию и созидание. Кризис в социокультурной и политической сферах выразился в кризисе духовных основ» [7].

Таким образом, мы оказались именно в том культурном тупике развития, о котором в 1917 г. говорил Н. Бердяев, только хуже. В том плане, что все названные и проанализированные Н. Бердяевым течения и направления в художественном творчестве XIX-XX вв. давно себя исчерпали.

Литература

1. Бердяев, Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. — М.: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. — 48 с.
2. Ильин, А. Н. Культура общества массового потребления: критическое осмысление / А. Н. Ильин. — Омск: Издательство Омск. ОГПУ, 2014. URL: <https://unixone.ru/?p=1270> (дата обращения 05.05.2019).
3. Культура. Творческие союзы в СССР и на Западе // Аргументы и Факты. — 1984. — № 5. — 31 января. URL: <http://www.aif.ru/archive/1657439> (дата обращения 06.05.2019).
4. Монументальная живопись. Современные проблемы. — М.: Искусство, 1970. — 87 с.: ил.
5. Монументальное искусство СССР. — М.: Советский художник, 1978. — 380 с.: ил.
6. Отчёт о деятельности Художественного фонда СССР 1978-1982 гг. — М.: Советский художник, 1982. — 171 с.: ил.
7. Туаева, Б. В. Культурный кризис и сохранение традиционных ценностей / Б. В. Туаева // Успехи современного естествознания. — 2008. — № 8. — С. 43-43. URL: <http://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=10371> (дата обращения 06.05.2019).

УДК 7.071.1:75.052

А. С. Редникова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

К вопросу об актуальности профессии художника – монументалиста

Рассматривается вопрос актуальности профессии художника монументального искусства. На фоне изучения данного рода искусства в различные периоды истории человечества делается вывод о роли монументалиста в современном мире. Приводятся примеры о современных художника, ведущих активную деятельность в оформлении города.

Ключевые слова: художник - монументалист, искусство, монументальное искусство, синтез искусств, художник.

Anastasiya S. Rednikova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state university
of industrial technologies and design

On the issue of the relevance of the profession of a muralist

The article discusses the issue of the relevance of the profession of a muralist, raises the issue of the definition of monumental art itself. Against the background of the study of this kind of art in various periods of human history, a conclusion is made about the role of the muralist in the modern world. Examples are given about contemporary artist active in the design of the city.

Keywords: muralist, art, monumental art, synthesis of arts, artist.

Чтобы разобраться в вопросе актуальности монументального искусства, нам необходимо понять, что мы можем назвать монументальным искусством, как оно зародилось, какие задачи решало в ту или иную эпоху, и какие задачи решает сегодня.

В институте нас учат, что монументальное искусство есть синтез искусств, это, прежде всего, сформированная идея, воплощенная с помощью различных пластических средств, чаще всего запечатленная на малоподвижной поверхности (стене, камне, крыше). Это может быть фреска, мозаика, масляная живопись, сграффито, энкаустика, цветной цемент или декоративная штукатурка. Важным фактором является то, что произведение создается

в конкретном контексте (парк, дом отдыха, музей, школа) и является с ним неразрывно связанным.

Отталкиваясь от данного определения, рассмотрим историю развития монументального искусства.

Наскальные изображения в пещерах Альтамира в Испании, Шове и Ласко во Франции, петроглифы Карелии принято считать первыми памятниками монументального искусства. Здесь мы видим и неразрывное взаимодействие изображения с пространством и, в тоже время, рисование как способ образного осмысления действительности и выражение внутреннего или внешнего мира с помощью линии и пятна.

С появлением цивилизаций, развитием и разделением общества на классы, искусство помимо познавательной функции приобретает идейную. И искусство Древнего Египта тому пример. Многочисленные пирамиды, сфинксы, культ загробной жизни и сопутствующие атрибуты показывают нам, как искусство служило пропагандой обожествления властителя. В центре его человек, но не конкретный, а каноничный, устоявшийся, строгий, выверенный образ, не изменяющийся на протяжении долгих лет [3].

В древней Греции мироощущение общества меняется, так же, как и меняются ориентиры искусства, теперь в центре всего становится образ человека, набирает популярность культ красоты и от того и монументальное искусство меняет русло. Появляются первые государства, развивается торговля и мореплавание, возникает письменность. Архитектурные сооружения наполняются яркими, сложными по композиции и свободными по формам росписями, керамикой. Это искусство уже не подавляет в отличии от египетского, а является соразмерным человеку [4].

В период готики и византийского искусства главенствующими становятся духовные истины и библейские сюжеты. Искусство этого периода было культовым и служило религии. Аббат Сугерий, написавший трактат «Об освящении церкви Сен-Дени» называет храм кораблём, символизирующим Вселенную. А все остальное убранство корабля служит для создания этого ощущения. Все в храме носит свой особый смысл, и любая форма закладывается, исходя из ее смысловой нагрузки. Так, например, окно-роза символизирует собой колесо фортуны, цикличность времени.

В период иконописи монументальное искусство несколько трансформируется, христианский храм мыслится как подобие мира, космоса, а купол — небосвода. Соответственно этому, к иконам относились с особым трепетом и устоявшиеся принципы изображения использовали на протяжении многих лет. Несмотря на религиозные требования, художники все же не переставали искать новые приемы и оттачивать свой неповторимый стиль. Теперь нам известны такие выдающиеся и разные по мироощущению и подходу иконописцы, как Андрей Рублев, Даниил Черный, Дионисий, Феофан Грек, Симон Ушаков и другие. Древнерусская иконопись уделяла большое

внимание изображениям евангельских сюжетов из жизни Христа, Богородицы и святых. Среди многочисленных разнообразных мотивов она выбирала наиболее постоянные, устойчивые, общезначимые. Иконопись достигает такого художественного уровня изображения лиц и сюжетов, что разработанные каноны, найденные цветовые сочетания и композиционный строй используется до наших дней и считается кладом выверенных, верно найденных решений. В этот период мы также наблюдаем, как искусство является служителем, помощником в формировании духовных ценностей и ориентиров.

В период Возрождения отличительной чертой становится то, что философия начинает отделяться от религии и приобретает самостоятельное значение, а с ней и роль человека становится более значимой. Господствуют гуманизм и антропоцентризм. В этот период искусство впервые приобретает самостоятельный характер, формируется эстетическое чувство и роль художника неизменно возрастает. Работы Микеланджело, Рафаэля, Леонардо Да Винчи свидетельствуют о том, что в этот период монументальное искусство находится и в синтезе с интерьером или экстерьером, выступая важной декоративной доминантой ансамбля, и несет в себе общественную идею, наполненную глубоким смыслом.

На смену Ренессансу приходит сначала пышная и величественная, парадная и напыщенная эпоха барокко с такими яркими представителями как, Джованни Бернини, Питер Рубенс, Караваджо. Появляются новые приемы, подходы и сюжеты в живописи и скульптуре, художники отказываются от религиозных тем в пользу работ с натуры. Предпочтение отдается извилистым линиям, пространство искажается и декорируется.

В противовес такой роскоши, напыщенности и динамичности приходит уравновешенный, строгий и сдержанный, берущий начало в античности и совершенствующийся в свое время, период классицизма. Все лучшее, достигнутое в эпоху Возрождения, систематизируется и доводится до совершенства. Теперь любой декор, скульптура, картина не могут быть случайны, все выверено и рационально. Уделяется большое внимание функциональности деталей.

Одно направление пересекается с другим и наряду с вышеупомянутыми начинает формироваться реализм. Искусство, свободное от шаблонов, конструкций стилей. Яркими представителями считаются Караваджо, Вермеер, Веласкес, Рембрандт и другие.

В период ожесточенных классовых войн (революции во Франции, отечественной войны в России, антикрепостнических движений, восстания декабристов) художник сосредотачивает свое внимание уже не просто на бытовых сценах, на личности, а на общественной жизни, волнующих его сознание и душу. Как это обычно бывает, изменения в жизни людей, новые технологии, философские течения, войны влекут за собой и изменения вектора в искусстве. Реализм становится тем направлением способствующем

художнику смело и искренне отражать острые социальные проблемы. Искусство, в том числе и монументальное, в этот период становится большой гражданской идеей, а в центре внимания и сам человек.

В конце XIX - начале XX вв. развивается стиль, распространившийся благодаря возникновению нового класса — буржуазии. Модерн появляется в противовес устаревшим, закоренелым принципам и стилям. Художники и архитекторы стараются найти новые формы, новый художественный язык, они отказываются от вековых традиций, но тем не менее обращаются к полузабытым направлениям: готике, японской архитектуре. Монументальное искусство приобретает сильную декоративность в этот период и носит больше символический характер нежели идейный.

Особую идейность монументальное искусство приобретает в период ленинской монументальной пропаганды, и затем в расцвет соцреализма, появляется огромное значимое культурное наследие в виде скульптур В. И. Мухиной, С. Д. Меркурова, М. Г. Манизера, живописи А. А. Дайнеки, Е. Е. Лансере и других великих художников. Искусство как никогда в этот период вплетается в повседневную жизнь граждан оно не просто не носит декоративный характер, а, если так можно сказать, является поучительным сопровождением каждого дня.

Все искусство периода Великой Отечественной войны пронизано духом патриотизма. Все некогда русское возобновляется и возводится в образ с большей силой. Государству становится необходимо агитационное искусство, взывающее к глубинным традициям русского народа. В послевоенное время раскачавшийся дух единства и патриотизма продолжает звучать и памятники, посвященные героям и павшим защитникам Отечества, продолжают появляться на просторах Родины. Архитектура этого периода находится в некотором упадке, разрушенные города требуют обновления, и, не говоря уже о культурном наследии, речь идет о проблеме обычного жилья. В 20-е гг. XX в продолжается выполнение монументального плана, разрушаются строения прошлых лет и устанавливаются новые, идеологически правильные. Застройка проходит в стиле так называемого «сталинского ампира». Несоразмерные сооружения укладываются в стройные ряды городов, чрезмерно парадные, с гигантскими колоннами и арками вырастают для воспевания советской власти. Постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» стало концом для периода «сталинского ампира» и началом типовой индустриальной застройки. Экономичность, простота и отражение технологических успехов стали решающим фактором в формировании нового архитектурного стиля. А также большое, постоянно растущее число людей, определило будущий вид городов. Так, на сегодняшний день мы имеем огромное количество типичных застроек и продолжающих развиваться общественных и жилых комплексов.

Чтобы лучше понять, какое место в обществе сегодня занимает художник-монументалист, я предлагаю рассмотреть общую ситуацию в стране,

настрой и культурный уровень рядового жителя, а также среду, в которой он обитает. А затем рассмотреть, каким образом сегодня готовят профессиональных монументалистов, и какие возможности он имеет на выходе из института.

В стране отсутствует ярко выраженная идеология и от того и функции художника-монументалиста зачастую сводятся к оформительству и украшательству.

Монументальное искусство сегодняшнего дня (как, впрочем, и в любые другие периоды) определяется общественным настроением, тем, во что верит сегодня человек, его ценностями и идеалами. XXI в. принято считать веком информации. Действительно, каждый сегодня имеет доступ к накопленным веками знаниям посредством интернета, у себя в кармане. От того вся жизнь меняет свой ритм и мир, окружающий нас, меняет свой облик. Как было сказано выше, монументальное искусство сегодня носит все меньший идеологический характер, а иногда даже и вовсе лишено смысла и от того имеет исключительно декоративный характер. Если раньше культуру формировали лишь опытные профессионалы, занимающиеся исключительно тем или иным видом искусств, и несли ответственность за создание общего вида того времени, в котором жили, то сегодня искусство стало доступно для всех, каждый может взять кисть и начать оформлять свое жилище или жилища других. В отношении же общественных мест (гостиниц, вокзалов, больниц) можно отметить практически полное отсутствие новых монументальных произведений либо наличие работ еще советского периода. [5] Тем не менее, многие молодые художники отмечают, что заказы есть, главным остается подать себя и найти общий язык с заказчиком. На улицах широкое развитие получил так называемый стиль граффити. Очень часто непрофессиональные зрители, пытаясь сопоставить его с монументальным искусством, видят, что, и то, и другое изображается существует в рамках конкретного места (гаражи, парки, дома). И то, и другое может носить как идеологический характер, так и декоративный, и то и другое не транспортируемо и как бы является в синтезе с данным объектом. Эти факторы вводят в заблуждение общество и формируют в нем ложные представления о художнике-монументалисте, а, как следствие, и о потенциальном исполнителе. Достаточно очевидно, что изображения, оставленные любителями, являются лишь самовыражением, где стена используется вместо холста, и художник не заботится о том, как будет выглядеть дом с его произведением или, тем более, район. Помимо создаваемой конкуренции такие непрофессиональные подходы формируют облик города и даже в какой-то степени культуру.

Еще одной проблемой современного мира является то, что государство не заинтересовано в формировании облика города и монументальной пропаганды. Все чаще застройка города производится частными компани-

ями, что влечет за собой непрофессиональное расположение зданий, лишение их художественного облика, а также зачастую благоустройства этих комплексов.

Художники-монументалисты вынуждены создавать свои произведения уже после постройки, что противоречит синтезу искусств и совместной работе художника и архитектора. Функции художника-монументалиста сводятся к оформительству и украшателству, а социально значимые идейные работы, не находя возможности разместиться на современной архитектуре, выливаются в перформансы, или в недолговечные проекты в уличной среде.

Обязанности того или иного профессионала сегодня очень размыты. Дизайнер может решать задачи, предназначенные для художника-монументалиста, а монументалист может решать задачи дизайнера интерьерера. В современных реалиях художнику больше не так необходимо высшее образование или диплом, достаточно иметь портфолио, профессионализм которого определяется зачастую неискушенным зрителем. Потому очень важно, чтобы художник, выполняющий общественный проект, осознавал ответственность, лежащую на нем, и, имея обширный багаж знаний, широкий кругозор, «насмотренность», художественное мышление умел отстоять свой творческий замысел [2].

В пример хочу привести творчество молодого успешного стрит-артера, иллюстратора и графического дизайнера, художника-каллиграфа, который несмотря на отсутствие профессионального образования монументального искусства достойно, осмысленно и современно создал несколько проектов по оформлению, которых соединил и оформительскую составляющую, и идейную, а также гармоничное сочетание здания с произведением. Такими проектами стали: заказ компании «Panasonic» на роспись бывшей фабрики «Красный Октябрь», заказ модного дома «Fendi» на роспись Дворца Итальянской цивилизации в Риме, коллаборация с ТЦ «Атриум» (роспись пешеходного тоннеля, соединяющий торговый центр и Курский вокзал), заказ «Локомотива» на роспись площади подъезда к РЖД «Арена».

Этим примером я хочу сказать, что тот факт, что возможность формировать облик города появилась не только у монументалистов, не обязательно стопорит искусство. Главное в этом деле остается сознательность каждого человека.

В это же время в художественных вузах обучаются молодые монументалисты, которые по итогу завершения обучения попадут в эту среду, где их уже не ждет как раньше стабильная работа и государственные заказы. Так как с какими же навыками выходят из институтов художники и какие они имеют возможности?

На примере своего обучения и анализа формирования учебных программ на кафедре МДЖ СПГХПА имени А. Л. Штиглица подготовку специалиста можно описать следующим образом [1]. На всем протяжении обу-

чения существуют такие дисциплины как: академическая живопись, академический рисунок, композиция, скульптура, технология художественного производства, которая включает в себя программы по технике витража, альфрейной росписи, мозаики, батика, сграффито, цветного цемента, декоративных штукатурок, горячей эмали. Также существуют теоретические дисциплины: история искусств, философия, социология, экономика, культурология, которые помогают создать необходимый фон в сознание обучающего и максимально погружают его в профессию. Таким образом, мы видим, что художники, обучающиеся в специализированных заведениях, имеют широкий багаж навыков и следовательно большой спектр возможностей, но вопрос их применения в современном мире остается на плечах каждого.

Монументальное искусство сегодня не является гражданской идеей, больше нет единого заказчика, который бы формировал общий культурный пласт, сегодня заказчиком может быть абсолютно любой человек, имеющий или не имеющий уровень культуры. Это не хорошо и не плохо, такую ситуацию мы имеем в наш век и художнику, как и в любой другой период, необходимо ловить и отражать цели своей эпохи. Имея обширный багаж знаний, широкий кругозор, «насмотренность», художественное мышление, художник должен создавать и предлагать наиболее верные, грамотные, художественные решения, тогда будет совершенно неважно, кто является заказчиком, тогда искусство в полной мере ляжет на плечи художника.

Подводя итог, могу сказать, что вопрос об актуальности профессии художника монументалиста не совсем корректен в современных реалиях, так как сегодня не развиты организации трудоустройства монументалистов, так как облик города зачастую формируют непрофессиональные заказчики, актуальность художника-монументалиста целиком зависит от его индивидуальных качеств, от его возможности представить себя и даже широкий диапазон навыков, приобретенных в университете, высокий уровень мастерства не может гарантировать трудоустройство.

Литература

1. Крылов, С. Н. К вопросу формирования учебных программ на кафедре монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица / С. Н. Крылов // *Universum: филология и искусствоведение*. — 2015. — № 9-10 (22).

2. Крылов, С. Н. Роль монументальной живописи в советском государстве и в наши дни. Общая характеристика / С. Н. Крылов // *Молодежь в науке и творчестве*. — Гжель: ГГУ, 2016. — С. 71-74.

3. Монументальное и декоративно-прикладное искусство. URL: <https://reader.lecta.rosuchebnik.ru/demo/7784-65/data/chapters/Chapter06/index.xhtml> (дата обращения 29.07.2019).

4. Монументальное искусство и public art. URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=14> (дата обращения 29.07.2019).

5. Потужный, Н. Д. Монументальная живопись и ее задачи в современной архитектуре / Н. Д. Потужный // Проблемы теории и истории искусства Украины. Вып. 17. — 2017. — С. 227-230.

Традиции и новации в монументальном искусстве

УДК 75.052:738.5Burlakov

М. С. Косенкова

Екатеринбург, Россия

Уральский государственный
архитектурно-художественный университет

Монументальность как качество мозаичных работ Ивана Бурлакова

В статье обобщаются основные качества художественного произведения, соответствующие понятию «монументальное». Рассматриваются мозаичные произведения уральского художника Ивана Бурлакова, выполненные для фасадов храма в честь Преподобного Сергия Радонежского города Югорска, как синтез архитектуры и монументальной живописи. Анализируется многофигурная мозаичная композиция на апсиде храма в честь иконы Божией Матери «Казанская» поселка Краснообск, как пример монументальности в искусстве.

Ключевые слова: монументальное искусство, мозаика, икона, Иван Бурлаков, храм в честь Преподобного Сергия Радонежского г. Югорска, храм в честь иконы Божией Матери «Казанская» поселка Краснообск.

Marina S. Kosenkova

Yekaterinburg, Russia

Ural state university of architecture and art

Monumentality as the quality of the mosaics of Ivan Burlakov

The article summarizes the main qualities of a work of art that correspond to the concept of “monumental”. The mosaic of the Ural artist Ivan Burlakov, made for the facades of the church of St. Sergius of Radonezh in Yugorsk, are considered as a synthesis of architecture and monumental painting. The multi-figure mosaic composition on the apse of the church in honor of the icon of the Virgin of “Kazan” in Krasnoobsk is analyzed as an example of monumentality in art.

Keywords: monumental art, mosaic, icon, Ivan Burlakov, church of St. Sergius of Radonezh in Yugorsk, church in honor of the icon of the Virgin of “Kazan” in Krasnoobsk.

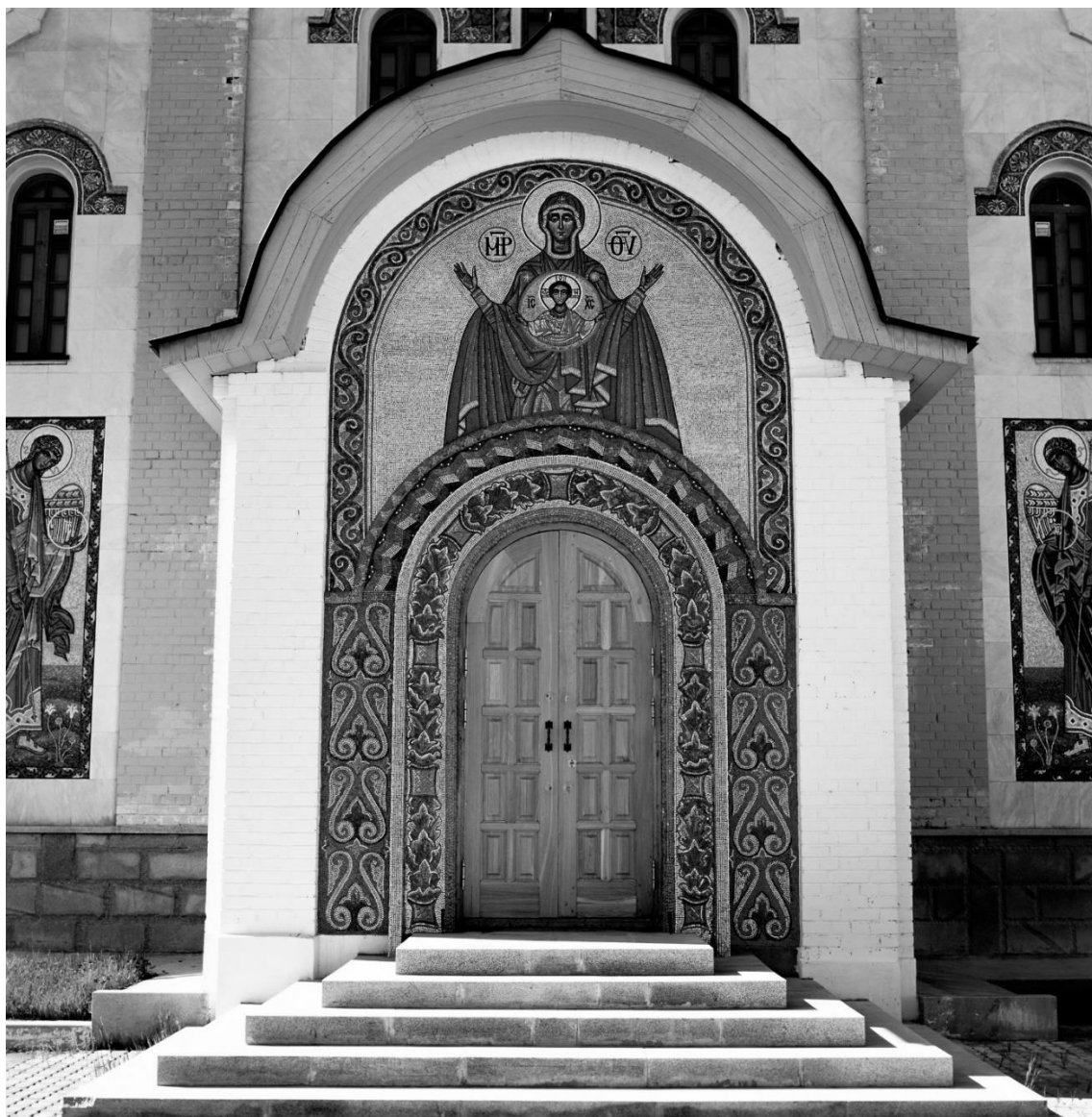
Современное монументальное искусство России мало изучено. Эта область остается пока не исследована в силу того, что в XXI в. монументальному искусству не предаются столь важного значения в формировании

культуры, идеологии и духовно-нравственного развития общества через окружающую среду. Традиционное для прошлых веков понятие монументальности становится малоприменимым для произведений изобразительного искусства нашего времени. На это повлияло и развитие современной урбанистики, утрата системы ценностей и ориентаций, отсутствие крупного заказчика, роль которого до недавнего времени выполняло государство. Говоря о России, проблема монументальности как творческая задача успешно решалась на практике художниками Древней Руси. Непревзойденные достижения монументального искусства в области архитектуры — создание храмов-памятников, храмов-монументов, в области монументальной живописи — росписи храмов, и в скульптуре — рельефы Дмитриевского собора во Владимире, Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Произведения, создаваемые древнерусскими мастерами, отражали религиозное мировоззрение народа и эстетическое понимание красоты, поэтому они были наиболее органичны в сочетании идеи и формы ее воплощения. Возвращение в России к православной культуре в последние десятилетия привело к восстановлению и строительству культовой архитектуры в рамках уже сложившихся в прошлые века традиций. Архитекторы и художники вновь столкнулись с проблемой монументальности, решение которой мы рассмотрим на примере мозаичного убранства храмов в честь иконы Казанской Божией матери в поселке Краснообск Новосибирской области и Сергия Радонежского в городе Югорске, выполненного уральским художником-монументалистом Иваном Бурлаковым. В русской философской литературе понятие «монументальный» впервые встречается в статье П. Я. Чаадаева «О зодчестве». В своих размышлениях он «бесполезное», неутелитарное отождествляет с простой монументальностью: «В греческом стиле, как и во всех более или менее приближающихся к нему, вы откроете чувство оседлости, привязанности к земле и ее утехам, в египетском и готическом — монументальность, мысль, порыв к небу и его блаженству; греческий стиль со всеми производными от него оказывается выражением материальных потребностей человека, вторые два — выражением его нравственных нужд...» [3, с. 217-218]. Не только величественные размеры и ощущение значительности у зрителя, но и возвышенная идея художественного произведения является основополагающей характеристикой понятия «монументальности». Помимо содержательной стороны, отличительной чертой произведения монументального искусства является взаимосвязь с окружающей средой, архитектурой. Синтез архитектуры, живописи и скульптуры подразумевает как единство композиционно-пространственного решения, так и эмоциональное и духовное взаимодействие окружения с монументальным памятником. Наиболее естественно это соединение может осуществиться именно в религиозном искусстве, основанном на традициях древнерусского искусства, являющимся тем

«синтезирующим фактором», который, по мнению Короткиной Е., необходим для объединения «разрозненных устремлений художников, скульпторов и архитекторов» [2, с. 217-218].

Храмовый комплекс в честь Преподобного Сергия Радонежского в городе Югорске — яркий пример органичного слияния архитектуры и монументальной живописи. Благодаря совместной работе архитектора В. В. Анисимова и художника И. И. Бурлакова, продолжавшейся с 1998 по 2001 гг., убранство фасадов получило свою законченность и стилистическое единство. Надо отметить выраженную ориентацию архитектуры на новгородское зодчество XIV-XVI вв. Церковь имеет классическое трехлопастное завершение, фасады разделяются плоскими лопатками на три части. Высокий световой барабан по верху оформлен карнизом, под ним идёт пояс из треугольных ниш — бегунец и поребрик. Полукруглые окна украшают валики-бровки, соединенные между собой, между ними находятся небольшие круглые оконца. Декор барабана завершает лепной орнамент между окон и мозаичный фриз, расположенный над бровками окон и на поребрике. Украшение апсиды вторит декоративному убранству барабана. Вертикальные тяги из выступающих элементов фигурного кирпича связаны между собой полуциркульными двойными арками, подчеркнутые снизу бровками полукруглых окон. Верх апсиды также оформлен карнизом и поребриком. Мозаичный орнаментальный фриз в несколько рядов, заполняющий все пространство от арок до карниза, придает фасаду необычайную праздничность. По центру апсиды вместо окна расположена ниша большего размера с мозаичной иконой Преподобного Сергия Радонежского в широкой орнаментальной мозаичной раме, которая, увеличивая размер мозаики, выделяет заглавный образ храма и композиционно делает его доминантой восточного фасада. Южный и северный фасады имеют одинаковое архитектурно-художественное решение. Полукруглые порталы притворов украшены мозаичными орнаментами в несколько рядов, а все пространство над дверью занимает мозаичная икона Святой Троицы на южном фасаде и Богородицы Знамения на северном (ил. 1). Единое пространство мозаичного убранства портала развивается от мелких форм растительного и геометрического орнамента внизу к величественным образам святых вверху, устремляя взор прихожан к возвышенному, к вечному. В правом и левом прясле в нишах расположены мозаичные изображения архангелов. Сюжетный ряд исходит к росписи портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Над архангелами находятся полукруглые окна, украшенные мозаичным орнаментом и бровками, отделанными золотой смальтой. В центральном прясле располагается композиция из трех полукруглых окон и двух маленьких круглых оконцев, объединенных пятичастной бровкой, пространство между которыми заполнено мозаичным орнаментом. Над окнами по центральной оси фасада выложен голгофский крест. С западной стороны к храму примы-

кает трапезная и шатровая колокольня, портал которой также богато украшен орнаментом из райских растений. Киот с мозаичной иконой Спаса Нерукотворного завершает композицию фасада. Говоря о стилистических особенностях Югорских мозаик, нельзя не отметить их связь с древнерусской живописью XIV- XVI вв. Это не просто опора на традиции и копирование иконографии, а передача эстетического понимания образов древнерусских живописцев, концентрирование в собственном труде всего самого лучшего, найденного мастерами прошлого.



Ил. 1. Северный портал храма в честь Преподобного Сергия Радонежского в городе Югорске

Выбранный Иваном Бурлаковым масштаб фигур соразмерен архитектуре, для зрителя же трехметровые изображения святых воспринимаются величественными, но не подавляющими из-за большой удаленности от созерцающих. Правильные и стройные пропорции архангелов, ритмически изысканная трактовка складок, изящный силуэт фигур делают образы утонченно красивыми. А мягкая моделировка лиц придает им некую задушевность. Когда речь идет о взгляде святых, через который передается их внутреннее содержание, то работа в технике римской мозаики требует от художника определенного мастерства. Только совокупность духовного и эстетического миропонимания, композиционного и исполнительского мастерства, помноженного на опыт, позволяет художнику справиться с высокими задачами в монументальном искусстве.

Говоря о самой технике римской мозаики, то ее расцвет приходится на эпоху Византийской империи. Поэтому создавая свои мозаики, художник невольно опирается на традиции искусства Византии, но это не противоречит нашей отсылке на древнерусское искусство, так как оно берет свое начало из этого же источника. В фундаментальном труде, посвященном искусству Византии, Г.С. Колпакова отмечает «необыкновенный интерес византийцев к символике золота»: «Мотивы золота, света, цветового сияния, связанные с целыми пластами символических ассоциаций, и в первую очередь с темами Солнца, царства, славы и истины, стали излюбленными мотивами византийской изобразительности» [1, с. 22]. В мозаичном убранстве югорского храма также преобладает золотой фон, на котором изображены не только фигуры святых, но и мотивы виноградной лозы и райских деревьев и растений. Изобилие орнаментального декора, в несколько рядов расположенного на портале, обрамляющего изображения святых, подчеркивающего арочные архитектурные элементы на барабане и апсиде, украшающего наличники, бровки и филенки, отсылает нас к традициям мозаичного убранства храма Сан Витале в Равенне. Обильное украшение порталов, которое обычно выполнялось в технике фрески, присуще и древнерусскому искусству. Строгость и симметричность композиций мозаичного убранства фасадов храма честь Преподобного Сергия Радонежского, пластическое выделение доминанты создает ощущение монументальности и возвышенности главных образов.

Рассматривая еще одно значимое произведение Ивана Бурлакова как пример монументальности в искусстве, обратимся к истории его создания. Эскиз мозаичного панно для апсиды храма в честь иконы Казанской Божией Матери в поселке Краснообск был задуман в 2003 г. Темой послужило событие 1612 г. — освобождение Москвы от поляков. Эта работа отражает духовные чаяния православного народа России, на которые государство откликнется в 2005 году и утвердит официальный праздник «День народного единства». Полное название мозаичного панно – «Архимандрит Дионисий

благословляет Кузьму Минина и князя Дмитрия Пожарского на освобождение Москвы от поляков» (ил. 2). Мозаика имеет трехчастную композицию, которая обусловлена архитектурными членениями изобразительной плоскости. В верхней части-нише находится икона Казанской Божией Матери, в честь которой назван храм. В средней выступающей полосе располагается акафист Пресвятой Богородицы. В нижней части изображена многофигурная композиция благословления.



Ил. 2. Многофигурная мозаичная композиция на апсиде храма в честь Казанской Божией матери в поселке Краснообск Новосибирской области

Для храма в честь иконы Казанской Божией Матери Иван Бурлаков с 2004 по 2015 гг. выполняет не менее значимые в художественном плане мозаичные работы: сцену Введение во храм Пресвятой Богородицы, сцену Благовещения Пресвятой Богородицы, ростовые фигуры Святых Андрея Ослябя и Александра Пересвета, поясные изображения Святого патриарха

Гермогена, Иринарха Ростовского, Святого патриарха Тихона, Иосифа Волоцкого, Святого митрополита Алексея, Николая Чудотворца, Святого митрополита Филиппа и Святого Благоверного царя Николая. Фронтоны украшают изображения Спаса Нерукотворного, Преподобного Сергия Радонежского и Святого Дмитрия Донского. Панно, выполненное для апсиды, отличается более сложное композиционное решение и разработанная автором иконография сцены благословения, и поэтому наиболее интересно для нашего исследования. Все три части мозаики в общей голубой геометрической раме выделены архитектурными членениями, орнаментальными полосами и фоном. Наиболее крупное по масштабу изображение Богоматери верхней ниши обусловлено не только духовным содержанием, но и смысловой концепцией. В нижней части мы видим все тот же образ в руках благословляющего Минина и Пожарского архимандрита Дионисия.

Иконография иконы традиционна, но это не список с конкретной иконы, а авторское понимание духовного образа. Мягкая трактовка условного объема лика от зелено-охристой тени и розового румянца до холодн-белого света, правильные черты лица, выразительный немного грустный, а скорее сострадательный взгляд сближает эту икону с достижениями древнерусских живописцев XVI в. Трактовка одежд более графична. В светах багряного мафория используется золотая смальта, также золото используется в кайме и звездах, в гиматии и волосах Иисуса Христа, нимбах и орнаментальном фоне, текстах, создавая эффект ажюра, небесной невесомости величественного образа.

Орнамент нимба из различных оттенков золота создают впечатление тонкой гравировки. Использование цветного орнаментального фона не только обогащает икону мелкими элементами, но и позволяет сохранить единую изобразительную поверхность и композиционное единство. Наряду с золотым фоном в византийском искусстве встречается и орнаментальное решение, как, например, в изображении Богоматери Оранты собора Сан Марко. Текстовая часть панно выполнена на золотом фоне вязью церковнославянским алфавитом XIII-XVI вв. Нижняя часть представляет многофигурную трехметровую по высоте композицию, объединяющую в себе несколько сюжетов, происходящих в разное время и месте. Такая традиция характерна для древнерусской иконографии и иллюстрированных летописных сводов. Автор разбивает изображение традиционно на три плана, в каждом из которых располагается свой сюжет. На первом плане изображены главные герои, образующие центральную группу, справа от архимандрита находятся монахи, образующие единое пятно, а слева от Дмитрия Пожарского и Кузьмы Минина — воины. Холодное цветовое окружение объединяет центральный сюжет благословения. Контрастная графичная трактовка складок, золотое украшение одежд создают четкий ритм из вертикалей и повторяющихся наклонных линий. Фризная композиция первого плана подчеркивается декоративным поземом, украшенным растительными

формами, переходящими в орнамент. Второй сюжет — Святой патриарх Гермоген, будучи заточенным в темнице, пишет грамоту к русскому народу с призывом защитить землю и веру от поляков. К нему тянется простолоудин в красной рубахе, с одной стороны указывая на важность события, а с другой символизируя народ, получивший это воззвание. Светлое архитектурное окружение, являющееся знаком Москвы, с изображением темницы, храма, каменных зданий, подчеркивает значимость фигуры Гермогена как в историческом аспекте, так и в данной композиции. На дальнем плане за холмом изображены поляки, входящие в город. Сложное пластическое решение имеет многообразную композиционную структуру, построенную на ритмической повторяемости. Воздушная перспектива традиционно отсутствует в изображении, а о расположении планов мы можем судить только по перекрыванию одного объекта другим. Масштаб же фигур скорее зависит от их значимости в данном сюжете, а не от перспективного сокращения. Говоря о композиции панно в целом, нижняя часть имеет меньший масштаб изображения, чем часть верхняя. Формы постепенно мельчают к низу, это обусловлено и духовным содержанием: внизу изображен земной сюжет — деяния Святого патриарха Гермогена и благословление Кузьмы Минина и князя Дмитрия Пожарского на освобождение Москвы от поляков, вверху Божественный — Богородица со Спасителем. Такой композиционный прием описывает Колпакова Г. С., анализируя архитектурное пространство интерьера церкви Святых Сергия и Вакха в Константинополе: «Самая крупная, всеобъемлющая единица масштаба — это купол, самая мелкая — тонкая хрупкая колонка в нижнем ярусе обихода. Но именно она выполняет зрительно функцию опоры, переворачивая с ног на голову все античные представления о тектонике... Пластическая форма, явственно воспринимаемая взором, абсолютно с пространством несоизмерима. Именно поэтому практически исчезает материальное ощущение веса, стояния, реальной опоры, все выглядит перевернутым и нематериальным по природе» [3, с. 96-97]. Созерцая пятиметровое панно, стилистически выдержанное в традициях древнерусского искусства XIV-XVI вв., зритель невольно поднимает свой взор от декоративного позема все выше от сюжета к сюжету, и приходя в конце возвышенному — оплечному неземному образу Богоматери Казанской. Совокупность духовного содержания произведения, эстетического и композиционного выражения идеи делает это произведение поистине образцом монументальности в современном религиозном искусстве.

В заключении хочется сказать, что монументальное произведение не может существовать без синтеза искусств, для которого характерно не только архитектурно-пластическое соединение, но и содержательное. Например, вышеописанная сцена благословления, помещенная на фасад современного торгово-развлекательного здания и учитывающая все его архитектурные особенности, не будет единой с окружающей обстановкой, то есть синтеза не произойдет. Монументальное произведение должно отличаться

большими размерами и возвышенной идеей, выраженной понятным, четким и лаконичным художественно-пластическим языком. Оно своей содержательной идеей должно отвлекать зрителя от будничного, мирского и уводить в мир духовного и возвышенного. Благодаря своему психоэмоциональному воздействию на зрителя такое произведение участвует в формировании культуры и духовных основ общества, поэтому перед художником-монументалистом стоит ответственная задача выработки эстетических канонов. Вопреки тенденциям в современной архитектуре, отсутствию идеологии и понимания ценности культурного и духовного воспитания, монументальное искусство в традиционном его понимании все же может существовать и развиваться в современном пространстве.

Литература

1. Короткина, Е. Понятие «монументальное» в истории культуры и эстетических теориях / Е. Короткина // Монументальное искусство. — М.: Сов. художник, 1984.
2. Колпакова, Г. С. Искусство Византии: ранний и средний периоды / Г. С. Колпакова. — СПб: Изд. «Азбука – классика», 2004. — 524 с.
3. Чаадаев, П. Я. Сочинения / П. Я. Чаадаев. — М.: Правда, 1989. — 656 с.

УДК 75.052:7.071.1"2010/2019"Lihanov

Р. А. Тимофеева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Росписи и витражи Р. Б. Лиханова 2010-х годов в контексте развития отечественного монументального искусства

Статья посвящена систематизации произведений монументальной живописи 2010-х годов, выполненные в технике витража, и росписи акриловыми красками. Анализируются особенности и принципы построения. Делается вывод о ключевых сложностях, решение которых представляется актуальным для современных художников-монументалистов.

Ключевые слова: русская монументальная живопись, монументальная академическая живопись, Р. Б. Лиханов.

Rimma A. Timofeeva

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

Murals and stained-glass windows of Rostislav B. Likhanov of the 2010-s in the context of the development of russian monumental art

The article is devoted to the systematization of works of monumental painting of the 2010-s, made in the technique of stained glass, and painting with acrylic paints. Analyzed features and principles of construction. The conclusion is made about the key difficulties, the solution of which seems relevant for contemporary mural artists.

Keywords: Russian monumental painting, monumental academic painting, R. B. Likhanov.

Целью данной статьи является включение произведений монументальной живописи Р. Б. Лиханова в общий контекст развития современного художественного творчества. Были выбраны и рассмотрены особенности монументальной живописи, как вида искусства, предпринята попытка определить особенности, определяющие эволюцию творческого метода художника, прослежено взаимодействие конкретных произведений искусства с

теми сложностями, которые были выделены в качестве важных для отечественной монументальной живописи на современном этапе.

Монументальная живопись занимает в системе видов искусства особое место. Ее основные и наиболее важные специфические черты следует разделять на две группы. Первая группа — это идейно-содержательные особенности, вторая — образно-художественные (включая технико-технологические приемы).

Говоря об идейно-содержательной составляющей, следует отметить, что монументальная живопись традиционно обращается к широкой аудитории. 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 (например, средневековое христианское искусство, период Возрождения в Италии, творчество советских мастеров XX века).

Названные качества, в свою очередь, обуславливают художественно-эстетические и формальные особенности произведений монументальной живописи. Здесь, в первую очередь, следует назвать монументальность, рассматриваемую, как подчеркивание тектоники (оговоримся, что речь идет о произведениях классического искусства — вне парадигмы постмодернизма). Художник-монументалист работает, прежде всего, с архитектурой, выявляя, усиливая или формируя пространство. Следующая особенность — это присутствие (в известной степени) стилизации, которая неизбежна в силу особенностей монументально-декоративной живописи.

Современное развитие отечественной монументальной живописи во многом обусловлено указанными особенностями. В данном контексте интересно рассмотреть произведения Р. Б. Лиханова, как представителя петербургской школы монументального искусства.

Для формирования творческого метода Ростислава Лиханова (род. в 1990 г.) определяющим можно назвать, в первую очередь, влияние его отца — Бориса Лиханова. По словам художника, объединяющий фактор — это сама концепция — поиск интересных решений для традиционных тем.

На примере работ 2010-х годов рельефно прослеживается изменение манеры автора. Первая группа — работы до 2013 г. Формальные поиски автора связаны с его обучением в 2008 – 2013 гг. в СПбХУ им. Н. К. Рериха. Влияние представителей академической школы А. Н. Пономарева (род. в 1953 г., творческая мастерская под руководством А. А. Мыльникова) и М. И. Шувалова (род. в 1952 г.), в первую очередь, связано с освоением технологии. С точки зрения формально-композиционного построения, также прослеживается влияние таких авторов как В. Ф. Загонек, П. Т. Фомин, А. А. Мыльников и Е. Е. Моисеенко. К творчеству последнего Р. Лиханов проявляет особый интерес.

Вторая группа — работы, написанные под воздействием художественной школы СПГХПА им. А. Л. Штиглица (влияние таких педагогов, как О. И. Кузнецов, А. И. Ларионов, Э. Р. Четышов и др.). Традиции Ленинградской пейзажной школы [10, с.187] находят в работах 2013 – 2016 гг. интересное соотношение с принципами педагогической системы О. И. Кузнецова [7, 8]. Обращение к основам монументально-декоративной живописи приводит к тому, что уходит дробность формы, большое внимание автор уделяет общему впечатлению от композиции, колористическому решению. Творческий поиск автора заключается в том, чтобы «найти нужное количество для каждого открытого цвета»¹.

Отметим, что на современном этапе развития монументальная живопись имеет ряд особенностей развития, которые можно разделить на объективные и субъективные аспекты, с которыми художники-монументалисты встречаются в своей практике.

К *объективным* аспектам можно отнести отсутствие государственного заказа и отработанной государственной идеологии, а также ориентацию современного общества на массовую культуру и массовое потребление.

Первый из названных аспектов проявляется, в частности, в том, что, поскольку часто в бюджет не закладывается сумма на монументально-декоративное оформление, по словам автора, и на данный момент отсутствует официальная идеология, монументальное искусство часто становится лишь способом самовыражения².

Удачным примером, противоречащим такой практике, является разработка Р. Б. Лихановым оформления типового проекта общеобразовательной средней школы (2018 г., Псковская область), в рамках которого последовательно раскрывается идея познания, как постепенного перехода с одной ступени на другую. Этот принцип отражен в поэтажном расположении основных композиций, интерпретирующих предметы общеобразовательного цикла. Работа выполнена с применением простых форм, гармонично вписывается в проект типового школьного здания.

Второй момент, связанный в целом с развитием культуры постмодерна, приводит к тому, что часто в современном обществе монументальное искусство рассматривается наряду с искусством стрит-арта, так как и то, и то обращены к широкому кругу зрителей. Однако, подобная «массовая ориентация» редко способствует высокому художественному качеству создаваемых произведений и арт-объектов.

В данном контексте интересно рассмотреть оформление спортивного зала завода «Микрон» (Великие Луки), выполненное автором совместно с Б. Лихановым в 2015 г. (роспись акриловыми красками). Тема спорта, раскрывающаяся по периметру зала, подчеркнутая динамика, лаконичная форма, частично почерпнутая авторами из работ С. Красаускаса — все это вызывает

¹ Лиханов Р. Б. Личное интервью. Июль 2016 г.

² Лиханов Р. Б. Личное интервью. 12 апреля 2019 г.

ассоциации с советским искусством 1960-х гг. Кроме доступности, обращения к массовому зрителю, здесь можно говорить о создании образа гармоничного человека, трудящегося и плодотворно проводящего досуг. Поэтому изображенные персонажи выполнены с высокой степенью обобщения, фактически имперсонализированы.

Интересной находкой является включение в композиционный строй стилизованных изображений, показывающих элементы заводских механизмов и конструкций.

Цветовое решение композиций подобрано таким образом, чтобы хорошо читался силуэт, цвет локальный, используются преимущественно холодные оттенки, что уместно для спортивного зала с точки зрения психологии восприятия цвета.

Существует также ряд особенностей *субъективного* характера, влияющих на развитие отечественной монументальной живописи на современном этапе. В первую очередь, это извечная проблема личных вкусов и интересов заказчика, зачастую не имеющих художественного образования, что обуславливает эклектичность предлагаемых проектов, которые могут противоречить духу монументального искусства.

В данном контексте рассмотрим серию витражных композиций «Мечи круглого стола», выполненных в 2017 г. для декора частного особняка (Великие Луки). Стилистика интерьера имеет некоторые аллюзии на элементы средневековой конструкции, однако, это сходство в большей степени условное. Поэтому были выбраны лаконичные формы, акцент сделан на качества цвета как инструмента художественной выразительности.

Такое решение позволило удачно вписать витражи в существующий интерьер, кроме того, были учтены возможности освещения, создающего благодаря цветным стеклам особую атмосферу в помещении.

Тем не менее, учет личных вкусов заказчика существенно изменил первоначальную концепцию, отраженную в эскизах и набросках, ориентированных в большей степени на академическое понимание особенностей витража как вида монументальной живописи.

Показательно сравнить эти работы с витражами, выполненными автором как повторение средневековых памятников, а также с работами, сделанными не для заказчика, а в рамках свободного художественного процесса (витраж «Artifact», 2017 г., частное собрание). Монохромные силуэты, изображающие представителей мира природы, лаконично и эффектно смотрятся на ярком монохромном фоне. Сложная форма работы подчеркивает пластическую выразительность.

Подводя итоги, отметим, что монументально-декоративная живопись на современном этапе своего развития имеет ряд сложностей. Тем не менее, данный вид художественного творчества по-прежнему является востребо-

ванным, в том числе, и в среде частных заказчиков. Кроме того, современные материалы дают автору очень широкий спектр возможностей — как формальных, так и содержательных.

Рассмотренные работы автора имеют ярко выраженную линейно-пластическую форму и локальную определенность цвета, что позволяет выразить момент устойчивости и равновесия. Метод работы автора предполагает опору на объективное знание о мире и объективные законы его чувственного восприятия, при этом сохраняется гармоническое единство первого и второго. Красота и величие монументальной живописи раскрывается в произведениях автора в ее реально наблюдающихся, типических проявлениях.

Литература

1. Андреева, Е. Постмодернизм: Искусство второй половины XX - начала XXI века / Е. Андреева. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 488 с.
2. Евсей Евсеевич Моисеенко. 1916–1988. Живопись. Графика. Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. Е. Н. Литовченко. — СПб.: Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, 2006. — 79 с.
3. Единый художественный рейтинг. Справочник. Вып. XXII (1/2015): единый художественный рейтинг художников Российской империи, СССР, «русского зарубежья», Российской Федерации и республик бывшего Советского Союза (49896 художников); нормативные документы; ценовые рекомендации. М.: Б. и., 2015. 318 с.
4. Знамеровская, Т. П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве / Т. П. Знамеровская. — Л.: Знание, 1975. — 39 с.
5. Ильин, И. Постмодернизм: Словарь терминов / И. Ильин. — М.: ИНИОН РАН–INTRADA, 2001. — 384 с.
6. Кекушева, Г. Евсей Моисеенко / Г. Кекушева. — М.: Советский художник, 1981. — 154 с.
7. Мошков В. М. Пластическая основа композиции (проблемы синтеза искусств) / В. М. Мошков, О. И. Кузнецов. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1994. — 80 с.
8. Пономаренко, С. П., Крылов С. Н. Учебные программы кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица / С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов // Месмахеровские чтения – 2015: материалы международной научно-практической конференции, 20-21 марта 2015 г.: сборник научных статей. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2015. — С. 146 – 155.
9. Стиль, направление, метод: проблемы стилевых направлений в советском искусстве 1960-х – 1990-х годов: сборник статей. — М., 1992. — 212 с.
10. Струкова А. Ленинградская пейзажная школа 1930–1940-е годы / А. Струкова. — М.: Галарт, 2011. — 334 с.

УДК 75.052:27-36:726.5(47)
О. А. Туминская
Санкт-Петербург, Россия
Государственный Русский музей

Монументальные изображения святых юродивых в храмах Руси-России

Монументальные росписи в христианском искусстве являются свидетельством художественно-декоративного оформления. Они обладают важной функцией — вместе с украшением несут информацию литургического, календарного, символического характера. Все вместе способствует нравственно-воспитательным задачам паствы. Программа росписи храма зависит от посвящения престола и от запросов заказчика. В связи с этим с течением времени (от XII к XVII вв.) росписи становятся более сложными по детализации. Искусство стенописи предназначено для широкого круга зрителей.

Ключевые слова: монументальные росписи, стенопись, программа украшения храма, образы юродивых.

Olga A. Tuminskaya
Saint-Petersburg, Russia
State Russian museum

Monumental images of Holy fools in temples Russia-Russia

Monumental paintings in Christian art are evidence of artistic and decorative design. They have an important function — together with the decoration carry information of liturgical, calendar, symbolic nature. All together contributes to the moral and educational tasks of the flock. The program of painting the temple depends on the dedication of the throne and the customer's requests. In this regard, over time (from XII to XVII centuries.) paintings become more complex in detail. The art of wall painting is intended for a wide range of viewers.

Keywords: monumental painting, murals, decoration program of the temple, the images of the foolish

С течением времени во многих храмовых росписях, в том числе и церковных, религиозная тема отходит на второй план. Русских художников все более интересуют бытовые и исторические подробности, реальная сторона сюжета произведений. Основная идея часто теряется среди второстепенных деталей, которым отдается предпочтение [10, с. 82].

В практике христианского изображения на Руси найдена информация о 22 юродивых [9, с. 38–41]. Все они изображены в монументальном виде (на стенах соборов, в больших иконах, на фасадах в технике фрески, росписи, мозаики).

Самым «главным» русским святым Христа ради среди всего чина юродивых и блаженных можно назвать Василия Блаженного, Московского чудотворца. Он жил во времена самого известного царя русского средневековья — Ивана Грозного, ему отдан придел в одной из главных церквей Руси — придел Василия Блаженного в Покровской церкви в Москве, возвышающейся на главной — Красной площади нашей страны. Обратимся к его декору.

Покровский собор (храм Василия Блаженного) является обладателем трех фасадных икон, написанных непосредственно для него в XVIII в. и сохранившихся до наших дней. Обратимся к фактам, изложенным Л. С. Успенской в книге о храме Покрова на Рву [1].

Икона «Знамение со святыми на полях» на восточной стене церкви Троицы Покровского собора, икона «Покров с предстоящими Василием и Иоанном Блаженными» на колокольне собора и «Знамение со святыми на полях» в настоящее время находятся в фондах собора. Все иконы поражают огромными размерами: 2,5×3,5 м — икона «Покрова», 2,84×2,84 м — икона «Знамение» из фондов собора. В Москве подобных икон XVIII в. практически не сохранилось.

Икона «Знамение со святыми на полях» на восточной стороне церкви Троицы — самая ранняя (первая четверть XVIII в.). По словам старосты собора В. Л. Белянкина «изустное предание говорит, что эта икона была написана особенным искусством по сырой извести вместо масляных — составленных водою красок» [4, с. 20]. Но за более, чем двести лет нахождения на открытом воздухе она неоднократно поновлялась в технике масляной. В центре иконы поясное изображение Богоматери с поднятыми руками как у Оранты и полуфигурой младенца Христа в медальоне. В нижнем регистре покровители земли русской, строители русских земель, расположенные между московскими чудотворцами Василием и Иоанном Блаженными. Небезынтересно, что у этой иконы есть предполагаемый автор, и, следовательно, время ее написания. По разысканиям старосты Покровского собора Белянкина им был иконописец Тимофей Архипов, похороненный в 1737 г. у стен церкви Чуда Михаила Архангела собора московского Чудова монастыря [2, с. 200].

Икона сразу стала почитаемой, а позднее считалась чудотворной. Это послужило причиной появления реплики с нее на деревянной основе, выполненной в 80-х гг. XVIII в. Состав святых на полях этой иконы «Знамения» несколько изменен. Медальоны размещены на широких полях вокруг средника с изображением Богоматери с младенцем. На внутренних вызолот-

ченных фонах внутри медальонов изображены святители-литургисты святые Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов, московские митрополиты, а в нижнем регистре (слева направо): архидиакон Стефан, Варлаам Хутынский, Василий Блаженный, Сергей Радонежский. Присутствие Отцов Церкви, святителей-литургистов подчеркивает значительность символики этой иконы. Икона «Знамение» поражает своими размерами. Такой большемерной (2,84×2,84 м), тем более, фасадной, нигде больше не увидим. В 20-х гг. XX в. икона была снята с фасада собора, до настоящего времени находилась в запасниках музея. У протоиерея Покровского собора И. И. Кузнецова есть указания, что в XIX в. она находилась на северной стене собора [4, с. 20]. Пристальное изучение иконографического материала позволило найти место ее расположения, несмотря на то, что место первоначального расположения в результате реставрационных работ затрудняло такую идентификацию. Она висела над входом в церковь Василия Блаженного. В настоящее время икона проходит реставрацию³. Третья икона — «Покров с предстоящими Василием и Иоанном Блаженными» имеет столь же большие размеры (2,6×3,8 м) и находится на южной стене колокольни Покровского собора. Появление богородичных икон «Знамение» и «Покров» на стенах собора закономерно. Сюжеты Покрова и Знамения Богоматери несут в себе одну и ту же символическую нагрузку — заступничество Богоматери перед лицом врага, а также утверждение покровительства Богоматери православному народу [7, с. 20].

Икона Покрова⁴ с предстоящими включает в себя всю символику Покровского собора XVI-XVII вв. В верхней части иконы мы видим изображение Покрова Пресвятой Богородицы, поддерживаемое ангелами. Под ним изображены московские Святые Христа ради юродивые Василий и Иоанн Блаженные. В центре между ними помещено одно из чудес Василия Блаженного «Чудо на водах». В нем рассказывается о спасении персидского корабля, плывшего по Каспийскому морю во время поднявшейся бури. Не было, кажется, надежды на спасение. На корабле находились православные христиане, молившиеся всем святым. Внезапно они увидели на волнах обнаженного человека, который успокоил море, проводил корабль до порта и исчез, а в Москве вновь встретились с ним, узнав своего спасителя в Василии Блаженном.

³Безусловно, после реставрации этот раритет не может быть помещен на улице. Предполагается поместить икону на торцовой стене северного подклета собора. Она станет естественным продолжением сюжетов настенной росписи церкви Василия Блаженного.

⁴Икона выполнена в масляной технике на деревянной основе в 80-х гг. XVIII в. Она обрамлена полихромной лепной рамой, закрытой остеклением. В 30-е гг. XIX в. ее закрыли металлическим вызолоченным окладом очень высокого художественного уровня. В 1996 г. икону реставрировали и вернули на историческое место — южную сторону колокольни Покровского собора. Оклад в настоящее время находится в реставрации, после чего будет укреплен на раму и помещен в экспозицию собора. Многолетнее пребывание их на открытом воздухе отягчало физическое состояние икон и усложняло реставрацию, но профессионализм художников-реставраторов позволил иконам занять свое место.

Определяющим и объединяющим все три иконы качеством является единство символики самого собора, его более поздних пристроенных церквей Василия и Иоанна Блаженных с содержанием фасадных икон [1, с. 88].

Поставив вопрос о стенописях древнерусских храмов в тех городах, где прославились русские юродивые, мы получаем такой ответ. Храмов, в которых существовала и сохранилась стенопись всего четыре: церковь Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде (1360–1361 гг., роспись 1396 г.), церковь Вознесения или «Исидора Блаженного на валах» в Ростове Великом (1556 г., роспись 20-е гг. XVIII в.), собор Прокопия Праведного в Устюге (1668 г., роспись 1724 г.) и собор Дмитрия Солунского в Дымковской слободе (1700–1708 гг., роспись XVIII в.). Росписи последних трех соборов имеют стилистическое единство и схожесть в яркости цветовой гаммы, в стремлении художника придать типажам портретность, детализировку, ввести их в конкретный пейзаж местности (Прокопьевский собор и церковь Вознесения), развернуть изображения в последовательности жития, что делает стенопись более приближенной к задачам иконописи [10, с. 8]. Иконы с образами упомянутых христианских аскетов в иконостасах и их изображения на стенах воспринимаются зрителями как единый художественный ансамбль. Важно и стилистическое единство. Так, роспись церкви Вознесения Христова относится к тому же времени, когда был расписан указанный выше собор Прокопия Устюжского — в начале XVIII в. [3, с. 671–672] Такой пример нам кажется более показательным. Время между блаженной кончиной святого и расцветом его почитания составляет более ста лет. Обращение к образу местночтимого святого происходит на основании памяти о чудесах, которые свершались от его мощей или от его святого образа в течение указанного времени. Иллюстрация жития местных юродивых Христа ради в стенописях местных храмов дает право укрепления их священного почитания [6, с. 710].

В церквах Устюга и Ростова юродивые узнаваемы, краски использованы яркие, цвета контрастные. В палитре местных художников используются оттенки охры, красного и синего [5, с. 118].

Стенопись церкви Феодора Стратилата на Ручью — пример деликатности и тонкости в сочетании красок [8, с. 400]. Невесомые, окутанные мягким «жемчужным» свечением, персонажи росписи церкви скользят по стенам или парят над землей. Несмотря на узнаваемость блаженных прихожанами церквей, все же более возвышенная духовная трактовка характерна для первого и единственного памятника древнерусской архитектуры — церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде — с великолепно поставленной задачей прославления аскетизма и гениально выполненной как в архитектурном единстве (подчинение нескольких компартиментов храма ведущей идее — прославление подвига мученичества в любом из видов человеческой добродетели, будь то воинство человеческое или воинство Христово), так и в храмовой программе росписей [7, с. 3].

За последние годы было расписано множество храмов и церквей. Актуальным являются изображения чина новопрославленных святых. Среди них встречаются изображения Матроны Московской, Ксении Блаженной, о. Философа Орнатского. Последний изображен в Казанской церкви Новодевичьего монастыря в г. Санкт-Петербурге, в церкви Живоначальной Троицы в п. Гостилицы Ленинградской области.

Литература

1. Баталов, А. Л. Собор Покрова на Рву (храм Василия Блаженного) / А. Л. Баталов, Л. А. Успенская. — М.: Северный паломник, 2002. — 96 с.
2. Васильев, В. М. История канонизации русских святых / В. М. Васильев. — М.: Университетская типография, 1893. — 244 с.
3. Израилев, А. Древняя икона святого Исидора, Христа ради юродивого / А. Израилев // Ярославские Епархиальные ведомости. — 1898. — Ч. неофициальная.
4. Кузнецов, И. И. Покровский (святого Василия Блаженного) собор в Москве / И. И. Кузнецов. — М.: Гросман, 1900. — 35 с.
5. Мельник, А. Г. Иконография юродивого Исидора Ростовского / А. Г. Мельник // Книжная культура Ярославского края: материалы науч. конф. — Ярославль: ИПК, 2011. — 200 с.
6. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов // Полное собрание русских летописей. Том третий. — М.-Л., 1950. — 720 с.
7. Описание Великого Устюга в Устюжской писцовой книге... // Бысть на Устюзе... Историко-краеведческий сборник. — Вологда, 1993. — 112 с.
8. Секретарь, Л. А. Боровичская святыня / Л. А. Секретарь // Где святая София, там и Новгород: сб. статей. — СПб.: София, 1997. — 434 с.
9. Туминская, О. А. Почитаемые юродивые Христа ради XIV–XVII вв. / О. А. Туминская // Искусство и диалог культур: VI Международная межвузовская научно-практическая конференция. Вып. 6.: сб. научных трудов / Под ред. С. В. Анчукова, Т. В. Горбуновой. — СПб.: РГПУ, 2012. — 376 с.
10. Чернышев, Н. И. Искусство фрески в Древней Руси / Н. И. Чернышев. — М.: Искусство, 1954. — 250 с.

УДК 726:27-523:7(470.23-25)"18/19"

Н. Г. Дружинкина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Слагаемые петербургского храмового синтеза на рубеже XIX-XX веков

В данной статье рассматриваются важные аспекты, касающиеся слаженности работы всех звеньев для реализации петербургского монументального храмового синтеза на рубеже XIX-XX в.: от законодательных актов, деятельности IV Строительного управления, Духовной Консистории до приходских организаций, по заказу которых и работали архитекторы и художники. Благодаря усилиям и совместной деятельности общественных и профессиональных сообществ удалось создать монументальный стиль храмового синтеза. Следование иконографическим образцам, декоративной системе живописи, христианской символике, стилизации, особое метафорическое отношение к историческим прототипам становятся слагаемыми петербургского храмового синтеза на рубеже веков в русле модерна с его национально-романтической мечтательностью. И в каждом случае имеются свои секреты мастерства. Архивные документы подтверждают это.

Ключевые слова: храм, синтез искусств, монументальная живопись, архитектура.

Natalia G. Druzhinkina

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

The components of the St. Petersburg temple synthesis at the turn of XIX-XX century

This article discusses important aspects related to the coherence of all links for the implementation of the St. Petersburg monumental temple synthesis at the turn of XI-XX century.: from legislation, the activities of IV Construction management, Spiritual Consistory to parish organizations, commissioned by architects and artists. Thanks to the efforts and joint activities of public and professional communities managed to create a monumental style of temple synthesis. Following the iconographic patterns, decorative system of painting, Christian symbolism, stylization, a special metaphorical attitude to historical prototypes become the components of the St. Petersburg temple synthesis at the turn of the

century in the mainstream of modernism with its national-romantic dreaminess. And in each case, there are secrets of skill. Archival documents confirm this.

Keywords: temple, synthesis of arts, monumental painting, architecture.

Синтез искусств — это взаимопроникновение и взаимодействие разных видов искусств (архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, музыки, литургии), в данном случае, в храмовом комплексе.

Художественный критик С. Маковский, предрекая В. М. Васнецову участь возродителя декоративного народного стиля выразил и концепцию эстетической программы рубежа веков: «Пути европейской живописи и религиозной встретятся в Храме. Не будет двух правд» эстетики церковной и светской. Будет правда, доступная народу и близкая культурным вкусам общества, красота монументального церковного стиля» [3, с. 87].

«Духодвижимое» церковное искусство — специфическая область разных видов искусства, компетенция богословия, литургики и аскетической антропологии и имеет два уровня: невидимый уровень организации сознания и видимый уровень организации изобразительного материала. Особое значение приобретает исихастская метафизика света и цвета, а культовая архитектура, иконопись, церковная музыка и поэзия (гимнография) обретает свой смысл в системе литургической эстетики на основе канона функции знака модели умонепостигаемого духовного мира, что включает в себе его символику. «Канон, ограничивая художника в выборе, скажем, сюжетно-тематической или общекомпозиционной схемы, предоставлял ему практически неограниченные возможности в области главных для данного вида искусства средств художественного выражения цвета, формы, ритма в живописи и т.п.» [1, с. 289].

Декоративно-художественное благолепие Петербургских храмов обеспечивалось благодаря работе мастеров различных видов искусств и ремесел при поддержке государственных, городских, синодальных, консисторских ведомств, церковно-приходских обществ [2]. Начальник Санкт-Петербургской губернии через архитекторов курировал церковные постройки, проектные чертежи которых находились в строительном Отделении Губернского Правления.

Безусловно, синтез искусств наиболее полно проявил себя в храме. Монументальные росписи (фрески, мозаики), иконописные образы являются частью этого синтеза искусств, должны органично входить в архитектонику храма, соответствовать тематически и колористически, составляя единую иконографическую программу. Формируя масштаб, фон священно-литургического действия, монументальные росписи и сегодня являются своеобразной «Библией для безграмотных», просвещают и освящают тайны происходящего в храме молитвенного настроения, чудодейственной силы Дома Божия. Каноничность и единый стиль исполнения росписей (который может быть

более или менее или византизированным, или академическим, или древнерусским иконописным, дионисийско-ферапонтовским соответствуют этому. Петербургский храмовый синтез определен, предзадан во многом петербургским зодчеством от основания Петербурга и закладки Троицкой церкви (потом соборов), строительством разного вида церквей (приходских, монастырских, домовых, при благотворительных учреждениях и т. д.). Кстати, вплоть до второй половины XIX в. в Петербурге преобладали домовые церкви.

Деятельность государственных, церковных структур, Академии Художеств, профессиональных сообществ также способствовала становлению большого монументального стиля петербургского храмового синтеза. Прототипами служили и западноевропейские модели, и, с середины XIX в., византийские, русско-византийские и древнерусские образцы зодчества и их система оформления интерьеров и экстерьеров сооружений. Складывалась система мастерских, магазинов, лавок по сбыту товаров церковного инвентаря, что органично дополняло внутреннее пространство необходимыми деталями, элементами декоративно-прикладного искусства. Прежде всего следует вспомнить законодательные акты и документы, регламентирующие деятельность специальных служб, учреждений и комитетов, ответственных за состояние церковных сооружений и искусства в них⁵. Например, согласно

⁵ Положение о Хозяйственном Управлении при Св. Синоде. Птгр., 1915., 8 с.

Глава I

Цель учреждения, состав и предметы.

П.1

Хоз. Управление при Св. Синоде непосредственно заведует: 1) всеми суммами и имуществами, в особом ведении Св. Синода состоящими, и хозяйственными по оным распоряжениями; 2) контролем по тем же суммам, а равно и по прочим, из Государственного Казначейства на Духовное ведомство отпускаемым; и 3) контролем по суммам Духовно-учебного ведомства.

П.2.

Сверх того поручается Управлению иметь постоянное сведение и вести счет о приходе и расходе экстраординарной суммы, отпускаемой ежегодно из Государственного Казначейства на Духовное Ведомство.

П.3.

Управлению подчинены Контора Московской и Начальство Петроградской Синодальных Типографий; Комиссары книжных лавок и вообще чиновники, заведывающие всякого рода имуществом Св. Синода.

П.26.

В порядке сношений с прочими ведомствами, Хоз. Управление занимает ту степень, какая определяется в 1725, 1726, 1727 и 1728 статьях I Тома Свода Законов...

Подлинное подписал: Обер-прокурор Св. Синода граф. Протасов.

К.Я.Здравомыслов Сведения о существующих в епархиях церковно-археологических учреждениях и консисторских архивах Птгр., 1917.,36с.

С.23-24

В Петрограде – Высочайше учрежденная 6 декабря 1865 г. Комиссия по разбору и описанию Архива Св. Синода, под председательством члена Государственного Совета академика А. И. Соболевского с делопроизводителем К. Я. Здравомысловым. издан 51 том «Описания документов и дел синодального Архива» и «Полного собрания постанов. И распор. По ведом. Правосл. Исповед.» и печатается 14 томов. Петроградский Епархиальный Историко-Археологический Комитет открыт 22 августа 1912 года. В задачи его входит, главным образом, решение вопросов о реставрации, переустройстве и расширении церквей епархии, но он будет заниматься и регистрационной деятельностью в целях охраны старинных церквей. Экспертами намечены: проф. В. В. Суслов – по вопросам церковного строительства в до-Петровскую эпоху,

«Инструкция благочинному приходских церквей, изъясненная указами Св. Синода, распоряжениями епархиального начальства, сводом законов и церковной практикой»⁶ регламентировалось и отношение к искусству в церквях. Показательны обеспокоенные Письмо проф. Прахова вел. кн. Марии

ректор Академии Художеств. Л. Н. Бенуа – по вопросам церковного строительства 18 и 19 вв., директор Археологического Института Н. В. Покровский – по вопросам иконографии. Устав утвержден епархиальным начальством 26 июля 1913 г., на содержание Комитета предположено было 2 500 р. ежегодно из монастырских и церковных сумм, но съездом духовенства 1914 г. это предложение отклонено. С 1879 г. при Духовной академии учреждена Церковно-Археологическая Коллекция (Музей), имеющая свыше 3 000 предметов (Описание издано Н. В. Покровским). в особом совещании Министерства Юстиции решено признать «Устав духовных консисторий» достаточно ограждающим памятники церковной старины от расхищения и просит Св. Синод о наблюдении за исполнением его. К 200-летию Александро-Невской Лавры в 1912 г. открыто Древлехранилище, помещающееся в юго-западной башне Лавры и хранящее свыше 1500 предметов преимущественно Петровского времени, между прочим – шапку Св. Александра Невского; поднят вопрос о слиянии обоих музеев. Епархия открыта в 1742 г. Консistorский архив в удобном и безопасном от огня и сырости помещении; есть дела бывших духовных правлений. – Архив канцелярии заведующего придворным духовенством – в специально устроенном помещении (дела с 1804 г.). Имеются: императорские – Археологическая Комиссия, Археографическая Комиссия, Русское Историческое Общество, Общество любителей древней письменности, Русское военно-историческое общество, Общество ревнителей истории (Проект союза исторических и археологических обществ), Археологический институт; Историческое общество при Петроградском университете, общество архитекторов-художников, общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины (проект комитета охраны памятников старины пересматривается в МВД), Географическое общество, Русский исторический Комитет при Министерстве Иностранных Дел), Губернская ученая архивная Комиссия, в Нарве – Нарвское Археологическое Общество и мн. др.

⁶ Инструкция благочинному приходских церквей, изъясненная указами Св. Синода, распоряжениями епархиального начальства, сводом законов и церковной практикой. Издание второе, исправленное и дополненное, составил Благочинный священник Александр Малевинский. СПб.: Изд. И. Л. Тузова., 1899. с. 5-6

п. 1. Благочинный должен наблюдать: чтобы церкви строились святым алтарем на восток, чтобы иконостасы в них были благовидны и украшены иконами древнего греческого образописания (1-17); чтобы около амвона и иконостаса была решетка (18), чтобы святой антиминос был подписан освящавшим его архиереем, не ветх, не дыряв, не залит, не полинял. ...

Наблюдение за правильным изображением св. икон.

- 1) На иконах сохранять древнюю живопись (Ук. Св. Синода 1842 г. 31 дек.).
- 2) Церковная живопись в случае порчи ея, должна быть своевременно поновляема (Ук. Св. Синода 1743 г. 27 окт.). в древних же церквях ни под каким видом и предлогом не дозволяется возобновлять и изменять живопись без разрешения Св. Синода (Ук. Св. Син. 1843 г. 20 апр., 1879 г. 9 янв.).
- 3) Главы на св. иконах изображать непременно в сиянии, т.е. в венцах (Ук. Св. Синода 1854 г. 24 янв.).
- 4) Запрещается изображать на иконах одни символические (образовательные) знаки, как например – агнца вместо Христа Спасителя, символических животных вместо Евангелистов (т. XIV Уст. О пред. И пресс. Прест. Ст. 91; ср. Ук. Св. Син. 1722 г. 6 апр. И 31 авг.).
- 5) Запрещено изображать на иконах: св. Модеста, патриарха иерусалимского, вместе с скотскими стадами (Ук. Св. Син. 1723 г. 25 окт.) и св. Александра Невского в монашеских (а не в великокняжеских) одеждах (Ук. Св. Син. 1724 г. 15 июля); изображение св. мученика Христофора с песьей головой, указом Св. Синода от 1722 г. за № 4079 приказано отбирать из церквей (Ср. Церк. Ведом. 1896 г. №29).
- 6) Печатание в типографиях, хромофотографиях и др. заведениях изображения Божией Матери, с наименованием «Спорительница Хлебов» не должно быть допускаемо на будущее время (Опред. Св. Син. 1896 г. 17-23 июля – Церк. Вед. №30)

Примечание: Не должно быть допускаемо в церквях Латинское изображения «Коронования Божией Матери», как не соответствующее духу и учению православной церкви (Церк. Вед. 1891 г. № 26 стр. 864).

- 7) Запрещаются священные изображения, как в восковых фигурах, так и в туманных картинах (Ук. Св. Син. 1852 г. 31 окт.).
- 8) Запрещаются в церквях православных украшения излишние и не свойственные святости места, нарушающие должное к дому Господню уважение и пристойнейшее для него благолепие (например, - зеркала) – Ук. Св. Син. 1832 г. 30 ноября).

Павловне и его Памятная записка⁷ из ГАРФа, в которых он связывает успех развития церковного искусства с возрождением народных промыслов. О способе рассмотрения проектов церквей также интересен документ РГИА⁸, проливающий свет на последовательность процедуры.

9) Нигде по церквам не иметь никаких изображений, кроме св. образов; и самых портретов Его Императорского Величества не поставлять в оных; равномерно не употреблять в церквах православных иконы резные и отливные, кроме распятий искусной резьбы и некоторых других лепных изображений, на высоких местах поставляемых (т. XIV Уст. О пред. и прес. Прест. Ст. 19).

10) Вообще наблюдать, чтобы ни в церквах, ни в продаже и нигде не было икон не искусно писанных, и тем более писанных в странном и соблазнительном виде. Где таковые иконы устроены будут, духовные лица, при содействии местной полиции, немедленно оные отбирают (Там же ст. 95).

11) Не вешать в церквах пред иконами привесок, крестов и орденов, а в случае пожертвования таковых хранить их в ризнице (Ук. Св. Синода 1722 г. 19 янв. – II. С.З. т. II № 364).

Примечание: Орденские знаки после умерших кавалеров принимать в церковь запрещено (Опред. Св. Синода 1827 г. 13 янв.)

12) На скрижалях следует писать заповеди церковно-славянскими буквами, а не римскими (Опред. Св. Синода 1891 г. 30 янв. – 8 февр.).

13) Икон, принадлежащих частным лицам, в церквах не держать (Ук. Св. Син. 1722 г. 31 янв.)

14) Искусство иконописания должны свидетельствовать духовные лица (ср. т. XIV. Уст. О пред. И прес. Прест. Ст. 95 прим.)

15) Для предупреждения неприличных изображений, раскольники допускаются ко вступлению в иконоспинные цехи не иначе, как с разрешения Министра Внутренних Дел (Выс. Утв. 3 мая 1884 г. Мнение Госуд. Совета; ср. т. XIV ст. 96 Уст. О пред. И прес. Прест.)

16) Лицам нехристианских вероучений совсем запрещается писание икон, изготовление крестов и др. подобных сему предметов (ср. т. XIV Уст. О пред. И прес. Прест. Ст. 100), а равно производить торговлю этими священными предметами (Опред. Св. Синода 7-22 мая 1882 г.; 31 янв. – 11 февр. 1885 г.).

17) Для того, чтобы церковная живопись, при строгом охранении преданий, соответствовала и требованиям искусства и чрез то, помимо религиозного своего значения, могла оказывать значительное влияние на развитие изящного вкуса в массах, Св. Синод призвал весьма полезным посредничество Императорской Академии Художеств между заказчиками при устройстве целых иконостасов, отдельных киот и образов (Опред. Св. Синода 27 марта – 14 апреля 1880 г.).

18) За решеткой, что пред иконостасом, не дозволяется никому из посторонних становиться, за исключением чтецов и певцов (II С.З. 2 окт. 1805 г. № 21931)

Забота пастыря о благоприличии церковной утвари и др. принадлежностей алтаря....

23) Запрещается вносить в алтарь оружие, палки и зонтики (II.С.З. 1804 г. 5 сент. №2544).

24) В крайней нужде допускается иметь сосуды оловянные (Учит. Изв).

25) Духовные власти обязаны наблюдать, чтобы в церквах не было деревянных служебных сосудов (Ук. Св. Синода 1769 г. 26 дек.)

26) Св. Миро должно быть в церквах без оскудения и должно храниться не иначе, как в св. алтаре с честью и предосторожностью, подобающими святыне (Уст. Д.Конс. ст.40)....

27) После служения, сосудов и др. вещей на престоле не оставлять, а убирать в безопасные места (Ук. Св. Синода 1846 г. 24 марта), хранить в особом помещении в неприкосновенности для непосвященных лиц (Ук. Св. Синода 1838 г. 29 мая).

⁷ ГА РФ., Ф.655, Оп.1, Д.810

Письмо проф. Прахова вел.кн. Марии Павловне.

Л.1-2

Ваше Императорское Высочество,

Занятой в настоящее время преимущественно изучением русского народного художественного труда, я, казалось бы, должен был особенно хлопотать о насаждении художественных учебных заведений среди сельского населения; я это и делаю и, если в настоящем моем докладе я выступаю партизаном учреждения академических школ в городах, начиная с губернских, то это входит вполне в мою общую программу.

⁸ РГИА

Ф.789.,ОП. 12.,Д.60.

Л.7. Его Императорскому Высочеству Великому Князю Владимиру Александровичу. 30 апреля 1896 г.

2 декабря 1895 года за №3272 Вашему Императорскому Высочеству угодно было предложить мне вопрос о наиболее удобном порядке применения пункта 9 П.5 Устава Императорской Академии Художеств к тем проектам памятников, церквей и монументальных зданий, сооружаемых в России на правительственный и общественный счет, которые поступают на рассмотрение в Техническо-Строительный Комитет Министерства Внутренних Дел.

Сообразив настоящий вопрос с общим порядком направления и разрешения дел по строительной части, я признал бы наиболее целесообразным установить, что поступающие в Техническо – Строительный Комитет Министерства Внутренних Дел проекты сооружений...по предварительном рассмотрении их в техническом отношении, передаются названным Комитетом, с его заключением, в Академию Художеств, для рассмотрения в отношении художественном и затем, согласно полученному от Академии Художеств отзыву, означенные проекты или окончательно утверждаются к исполнению или возвращаются для пересоставления....(что не всегда соблюдалось ведомствами, как сетовала впоследствии Мария Павловна).

Министр Внутренних Дел Горемыкин.

Л.18

...О способе рассмотрения проектов, присылаемых на заключение Академии различными ведомствами.

В академическом собрании 26 октября 1909 года рассматривалось предложение Обер-Прокурора Св. Синода (19 июля 1909 г. за №18569 о том, чтобы проекты церквей в деревнях и селах или небольших городах России, во избежание замедления в рассмотрении сих проектов, рассматривались в техническо-строительном комитете хозяйственного управления при Св. Синоде, при участии делегатов от Академии Художеств и с возложением этой обязанности на профессоров этой Академии, состоящих вместе с тем и членами названного комитета; А. Н. Померанцева и М. Т. Преображенского, или же с назначением для сего особого лица.

Вместе с приведенным предложением, собранию Академии 26 октября 1909 г. было доложено мнение совета Академии от 7 сентября 1909 г., который, соглашаясь с мнением Обер-Прокурора, полагал просить его доставлять на заключение всей Академии только более выдающиеся проекты...

Л.19.

Обер-Прокурор Св. Синода С.Лукьянов 19 июля 1909 г. писал Г.Министру Императорского Двора: «В отношении, от 18 июня 1909 г. за №6361 Ваше Высокопревосходительство, изъясняя, что согласно п. 9 П.5 Высочайше утвержденного 15 октября временного устава Императорской Академии Художеств, названная Академия рассматривает представляемые обязательно на ее заключение с художественной точки зрения проекты памятников, церквей и монументальных зданий, сооружаемых в России на правительственный и общественный счет, между тем означенный порядок в действительности не соблюдается, изволите просить о распоряжении по Ведомству Православного Исповедания относительно соблюдения на будущее время означенного порядка.

На это имею честь уведомить Вас...что в последние годы по Ведомству Православного Исповедания Построек монументальных зданий и таких же памятников и церквей не производилось; все рассматриваемые в Техническо-Строительном Комитете Хозяйственного Управления при Св. Синоде за последние годы проекты на постройку церквей, по преимуществу в деревнях и селах или небольших городах России, не представляют ничего крупного ни по количеству затрачиваемых на них средств, ни по своему архитектурно-художественному значению, относясь к разряду самых обыкновенных рядовых построек, имеющих целью удовлетворить прежде всего практическим нуждам местного населения в церковных зданиях.

Если, однако ж, по мнению Вашему, участие Академии Художеств в рассмотрении такого рода проектов, представляется необходимым, то не признано ли будет возможным, во избежание замедления в рассмотрении сих проектов, назначить для участия в заседаниях Техническо-Строительного Комитета Хозяйственного Управления при Св. Синоде, в которых рассматриваются проекты на постройку церквей, делегатов от Академии Художеств...(т.е.за единство ограждающей, обеспечивающей и эстетической функций в архитектуре церквей – Н.Д.) что противоречит правам возлагаемым на Академию...т.е. «...нигде в уставе не сказано, что права эти Академия может полностью или частями передоверить кому-либо, а потому юридически она не может, как предлагает Совет, право рассмотрения проектов церквей по всей Империи, исключительно доверенное Академии, передать Техническо-строительному комитету при хозяйственном управлении Синода...» (таково мнение общества Архитекторов-художников).

Л.46-47.

Президент Академии Художеств вел кн. Мария Павловна 5 мая 1910 г. отправила Министру Внутренних Дел рескрипт: «Согласно п. 9 П.5 Высочайше утвержденного 15 октября 1893 г. временного устава Императорской Академии Художеств и циркулярному предложению Министерства Внутренних Дел по

Безусловно, в храмовом комплексе чаще всего работает система проектирования «снаружи — внутрь», исторические стили фасада, декор, орнамент проникают в интерьер — внутрь своими сандриками, фронтонами, пилястрами, пилонами, ризалитами и другими архитектурными элементами ордера (например, фронтонами, расщепленными антаблементами наверхней иконостасов в интерьерах барокко, например). Так, они входят и в детали, фрагменты живописных росписей или лакируются сдержанной ясностью и кажущейся простотой античного ордера, словно бы расставляющего акценты по местам своей соосностью, пропорциональностью, определенным шагом колонн, монументальностью и грациозностью античности (в греческих или римских вариантах, как в ампире) и здесь величественные интерьеры Казанского собора, Исаакиевского собора непревзойденны своим парадным настроением, имперским стилем, его ясностью и глубиной. Готизированная Чесменская церковь, храм Кулич-и-Пасха — самобытные и сугубо петербургские церкви. История каждой петербургской церкви хранит свои

Департаменту общих дел от 30 июня 1909 года за №24, губернским Начальствам вменено было в обязанность присылать на заключение Императорской Академии Художеств проекты на постройку некоторых сооружений, в том числе церквей в городах и селениях в Империи

Вслед за сим Техническо-строительный Комитет МВД в отношении от 23 октября 1909 года за №1153, просил разъяснения Императорской Академии Художеств по вопросу о том, следует ли препровождать на заключение ее проекты всех без изъятия церквей, сооружаемых даже в глухих районах Империи, или же Академия должна рассматривать проекты лишь таких церквей, которые по своим размерам и архитектурной обработке могут быть отнесены к монументальным постройкам, подлежащим оценке с художественной точки зрения.

Собрание Императорской Академии Художеств, в заседании 22 февраля 1910 года, по обсуждении изложенного вопроса, полагало, в интересах дела и во избежание излишних стеснений и проволочек, распределить указанные выше проекты на две группы, а именно: проекты более монументальных сооружений, которые должны представляться в Императорскую Академию Художеств на рассмотрение, и обычные церковные и гражданские постройки, возводимые на казенные и общественные средства, которые могли бы рассматриваться в центральных учреждениях..., но при неперемennom участии членов Императорской Академии Художеств, избранных в качестве делегатов Академии в эти учреждения, причем означенным представителям или хотя бы одному из них должно быть представлено право решать вопрос о том, какие именно проекты зданий более монументального характера подлежат представлению в Императорскую Академию Художеств.

Приведенное постановление собрания Императорской Академии Художеств 6 марта за №1067 было сообщено Техническо-строительному Комитету с указанием, что представителями Императорской Академии Художеств в этом комитете являются члены Академии, принимающие ныне в нем участие.

Хотя, в силу изложенного постановления, проекты мелких церковных сооружений, присылаемые ныне Губернаторами в Академию на заключение, впредь не должны поступать в Академию, а будут рассматриваться в прежнем порядке, тем не менее. Как выяснилось при рассмотрении этих проектов в Академии, большинство из них было признаваемо... в художественном отношении неудовлетворительными главным образом вследствие сложности форм и вычурности деталей, трудно исполнимых в натуре, а потому Собрание Академии, в заседании 26 минувшего апреля, признало желательным придти на помощь составителям означенных проектов, дав им руководственные указания в том смысле, что проекты церквей в небольших селениях надлежало бы составлять в более простых и удобоисполнимых формах, обращая главное внимание на пропорции фасада и разреза т. е. на пропорции общих масс как внутри, так и снаружи, на расположение плана, а равно на удобоисполнимые в натуре и вообще несложные детали, свойственные избранному материалу постройки. Разделяя изложенное, я считаю долгом о таком мнении Императорской Академии Художеств уведомить Вас на тот случай, не признаете ли Вы полезным сообщить приведенные указания Губернским Начальствам для руководства.» (т.е. в письме Марии содержался принцип распределения полномочий, ролей между Академией Художеств и Техническо.-Строительным Комитетом Хозяйственного Управления Св. Синода).

тайны осуществления работ по устройству иконостасов (например, Малоколоменской Покровской церкви по типу Иерусалимской гроба Господня и т.д.), когда заказчики в лице представителей церковно-приходского общества дискуссировали и навязывали свой вариант.

Архитекторы и художники XVIII-XIX вв. все были церковными, потому что выполняли заказы церкви (разных конфессий) за что получали звания и награды. Например, 22 декабря 1872 г. в Совет Императорской Академии Художеств поступило предложение заслуженного профессора Ф. А. Бруни о возведении художника Николая Кошелева — в звание Академика, за работы по храму Христа Спасителя в Москве. «Кошелев имеет звание Класного художника 1 степени, полученное им в 1865 г., — за отличные познания в исторической и портретной живописи. В феврале месяце профессор Басин ходатайствовал о возведении Кошелева в звание Академика, за труды по расписанию в тамбуре главного купола храма Христа Спасителя тридцати одной фигуры колоссальных размеров....Ныне Совет имеет ввиду, что Кошелевым, в недавнее время, выполнен в помянутом храме плафон (собственной композиции) определяет: предложить художнику Кошелеву доставить на рассмотрение Совета картон или эскиз означенного плафона. (...живописное изображение Господа Вседержителя)» [4, с. 11]. В итоге 4 ноября 1873 г. на Совете Академии возведен в звание Академика.

Замечательно, что в архивах РГИА и ЦГИА СПб. сохранились историко-статистические сведения о всех церквях Санкт-Петербурга и губернии с описанием монументальных росписей, иконописи и всего убранства храмов, а также сведения о расширении храмов, поновлении росписей, реставрациях, вносимых изменениях в благолепный вид храмов, исходя из пожертвований ценных вещей. Более того, регулярно проводились описи имущества храмов, а в 1910 г. проводилась страховая оценка.

Сначала процедура включала освидетельствование церкви, как, например по документам ЦГИ СПб. в Спасо-Бочаринской церкви. Согласно рапорту, направленному в экспедицию 1-й СПб. Духовной Консисории от причта Спасо-Бочаринской церкви становится известно, что: «...для исполнения указа (Духовной Консисории-Н.Д.) от 20 декабря 1886 г. за №4377 нами для освидетельствования церкви в архитектурном отношении был приглашен заведующий постройкой Сретенской церкви архитектор Лев Иеронимович Святополк-Мирский, а для определения времени написания икон и их достоинства в художественном отношении учитель живописи и рисования при СПб. 1-й прогимназии Елпидифор Канторский, а равно наводились справки и нами по документам, хранящимся при церкви, при чем оказалось следующее:

1. существующая ныне каменная двухэтажная церковь построена как значится и по клировым ведомостям и по историко-статистическим сведениям о СПб. Епархии (вып. 7, стр. 188-189) и как предполагает архитектор, в 1752 г. и строилась в два приема. Сначала была построена нижняя

церковь, а потом, спустя некоторое время, надстроена верхняя, по словам архитектора, по итальянскому стилю Ренессанс. Ни та, ни другая церковь, по заключению его же, архитектора, в художественном отношении ничего особенного не имеют, что же касается до 2-х деревянных церквей из коих первая построена в 1714 г., а вторая в 1744 г., о которых упоминается на указанных выше страницах...., то сведений о них при церкви нет и оные, по словам бывшего настоятеля нашей церкви протоиерея В.Я. Михайловского, вошли в состав означенного выпуска с черновых каких-то записей Протоиерея Иоанна Заркевича, тоже бывшего настоятеля нашей церкви;

2. надписей на стенах, которые перебеливались при низости потолков каждый раз, - на колоколах, которые все поздней отливки (два пожертвованы лишь в прошлом году) и на дверях никаких не сохранилось;

3. в церкви нашей имеются чудотворные иконы Тихвинской Божией Матери и Свм. Антипы; но печатного описания оных не существует;

4. Иконы в нижней церкви все писаны в 1879-1881 гг. означенным художником Канторским, им же возобновлена в то же время большая часть икон и верхней церкви. Бывшие в нижней церкви иконы, по замене их новыми, разосланы бывшим настоятелем прот. В. Я. Михайловским по бедным церквям, а серебряные с них ризы тем же настоятелем, с разрешения Епархиального Начальства, проданы и вырученные деньги обращены в церковный капитал.

Донося о сем Консistorии долг имеем возвратить при сем в оную метрику, приложенную при указанной 20 декабря 1886 года за №4377 без всяких отметок» [б, с. 29]. Рапорт подписали священники В. Гергиевский и Иоанн Соколов, диакон Николай Альбов, псаломщики Александр Флеров и Иван Баженов.

При устройении нового храма или поновлении, реставрации старого утверждалась строительная комиссия, находились жертвователи, составлялась смета и план действий, согласованный вплоть до Государя Императора. Каждый шаг подлежал контролю и строгой отчетности. Например, настоятель Борисоглебской церкви протоиерей Митрофан Никифоровский 11 сентября 1897 г. в своем рапорте благочинному протоиерею Леониду Петровичу Петрову сообщал, что «Во исполнение предписания Вашего Высокопреподобия от 5 сего сентября, на указ Духовной консистории от 1 сентября за №4452, честь имею донести, что работы по сооружению в селении бывшего Императорского Стеклянного завода церкви во имя Скорбящей Божией Матери находятся в следующем положении:

А) минувшим летом церковь снаружи начисто отделана и окрашена;

Б) в настоящее время заканчивается устройство гранитовых папертей у входов в церковь и церковной ограды;

В) с июля месяца производится внутренняя окраска церкви, с росписанием купола, арок и стен иконами и орнаментами, — эта работа, по условию с художником Садиковым, должна быть окончена не позднее 1 декабря сего года;

Г) пол из бетонных плиток заказан и будет поставлен по окончании внутренней окраски церкви и снятии «лесов»;

Д) дубовые иконостасы для двух приделов храма заказаны еще в мае месяце мастеру Платонову, а условие на написание икон для этих иконостасов заключено с Обществом Художников сего 9 сентября на срок 1 марта будущего 1898 года;

Е) вообще же, по ходу и положению работ, можно полагать и Строительный комитет надеется, что церковь вполне будет готова к освящению весной 1898 года» [5, с. 69-70].

Строительная комиссия обязана была строго следить за отчетностью в денежных расходах, регулировать сборы и испрашивать разрешения, например, на установку дополнительных кружек. По принятию церкви 26 июля 1898 г. дело сдали в архив. При этом сообщалось, что «как снаружи, так и внутри, храм вполне благоукрашен: снаружи лепною отделкою, а внутри стенною живописью» [7, с. 71].

Показательно «Извлечение» из дела Казанского собора по приготовлению к празднованию 100-летнего юбилея сего собора и самого праздника юбилея — 15 сентября 1911 г., по которому понимаем порядок работы над внутренней отделкой сооружения: «В 1910 г., Причт и Староста собора признали необходимым дальнейшие работы по собору производить составом особой комиссии, почему и было представлено Епархиальному Начальству об образовании для производства ремонтных работ по обновлению собора строительной комиссии, каковая была утверждена (указ 28 июля 1910 г. за № 6. 106) в составе местных священнослужителей, церковного старосты и пяти человек прихожан, под председательством настоятеля собора, протоиерея Н. А. Соснякова. Кроме сего, для определения состава работ по ремонту собора и для общего наблюдения за таковыми, были приглашены представители Императорской Академии Художеств, профессора Липгарт и Парланд и от Императорской Археологической Комиссии академик архитектуры Покрышкин. Технический надзор за работами имел архитектор Андросов. В этом году работы по обновлению собора были развиты в широких размерах, а именно, произведена внутренняя окраска собора, реставрированы художественные образа-картины: Тайная вечеря и Евангелисты на парусах внутри собора, вновь перекрашен фриз главного карниза, начаты работы по позолоте деревянных частей икон и иконостасов, по исправлению пилястр и полировке их, по исправлению правого придела иконостаса, а также продолжались работы по ремонту дверей. В 1911 г., с самого начала строительного сезона приступили к наружной окраске собора, осмотру лепных наружных украшений и к укреплению их. В июне месяце арх. Андросов

отказался от наблюдения за работами и технический надзор за ними был возложен на епархиального архитектора Аплаксина; кроме сего, за смертью выбыли два члена строительной комиссии из числа прихожан. Однако было признано выбывших членов не заменять новыми, так как наличный состав строительной комиссии настолько ознакомился с ходом работ и с их специализацией, что без ущерба для дела работы могли продолжаться и при наименьшем составе комиссии. Несмотря на перемену в техническом составе работы по обновлению собора продолжались, как и в 1910 г., с той же интенсивностью и ко дню юбилея были закончены следующие работы: наружная окраска, внутренняя позолота деревянных частей и наружная позолота металлических надписей из букв и сияния, исправлены иконостасы трех приделов, отремонтированы все пилястры и к ним сделаны вновь медные базы, реставрированы в античный тон Флорентийские ворота и четыре фигуры изображения святых в нишах с наружной северной стороны собора, реставрированы два барельефа внутри собора, устроена вытяжная вентиляция. Кроме этого изготовлены вновь две форменные ризницы Высокопозолотенная и Александровская, изготовлены кунтуши для соборного хора певчих, издано на средства собора юбилейное издание «Описание Казанского собора 1811-1911 г.», составленное архитектором Аплаксиным и вновь приспособлено в принадлежащем собору доме помещение для религиозно-нравственных учреждений собора, с просторным залом для бесед и там же открыта бесплатная библиотека-читальня» [8, с. 98].

В 1910 г. производилась Страховая оценка церковей Санкт-Петербургской епархии. В документах РГИА содержатся сведения и о монументальных росписях, например, «каменный храм во имя Святой Живоначальной Троицы, с часовней и зал для духовных бесед, примыкающий к нему. Здание на каменном фундаменте, имеет три купола, пять главок, колокольню и 4 шатровых покрытия. Кровля железная, частью медная, — над церковью по кирпичным сводам, над залом и колокольней по деревянным стропилам и обрешетке. Здание снаружи облицовано желтым рижским кирпичем, майоликовыми украшениями и образами, из коих два мозаичные, а прочие писаны на линолеуме; внутри здание отштукатурено и окрашено масляной краской, при чем — зал частью, а храм — целиком, покрыты ценной живописью. Полы частью паркетные, частью из метлахских плиток [5, с. 7].

Таким образом, архивные документы являются главным источником изучения особенностей петербургского храмового синтеза. Благодаря слаженности в деятельности разных звеньев государственного, общественного и церковного ведомств удалось достичь большого монументального стиля на рубеже веков. Тем не менее, излишняя бюрократизированность процессов могла затормозить общественную и художественную инициативы, обернуться инертностью. Безусловно, ведущие художники рубежа веков (В. М. Васнецов, Н. К. Рерих, М. А. Врубель и др.) возглавили движение по созданию монументального церковного стиля, который на основе обращения к

фольклору, древнерусским образцам, наследию Византии охватил целые поколения архитекторов и художников, прикосновения рук которых хранит каждая петербургская церковь.

Литература

1. Бычков, В. В. Русская средневековая эстетика XII-XVII / В. В. Бычков. — М. 1995.
2. Дружинкина, Н. Г. Церковно-приходская благотворительность в Санкт-Петербурге второй половины XIX-начала XX в.: монография / Н. Г Дружинкина. — Гжель: ГГХПИ, 2005. — 538 с.
3. Маковский, С. Страницы художественной критики. Кн. 2. / С. Маковский. — СПб., 1906. — С. 87.
4. РГИА., Ф. 789. Оп. 14. Д. 82-К (Кошелев Николай Андреевич), Л. 11.
5. РГИА., Ф. 799, Оп. 33. Д. 1370. Л.7.
6. ЦГИА СПб., Ф. 19., Оп. 13. Ед. хр. 98. 1886 г., л. 29.
7. ЦГИА СПб., Ф. 19, Оп. 83, Д. 21., Л. 69-70.
8. ЦГИА СПб., Ф. 19., Оп. 103., Д. 74., Л. 98.

УДК 75.052:726(470.23-21)

В. Ю. Семенов,

К. К. Константинов

Санкт-Петербург, Россия

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

Воссоздание росписи Никольского Морского собора в Кронштадте: рисунок, письмо, золочение

В статье рассказывается об опыте участия в работах по реконструкции стенописи Никольского Морского собора в Кронштадте. Освещаются обстоятельства и основные проблемы, которые касаются восполнения исторически пустых участков внутреннего убранства новой живописью. Поставлены вопросы стиля и техники исполнения. Предлагается проследить поэтапно за ходом реализации проекта, отметить роль подготовительных работ, обратить внимание на особенности современного художественного решения относительно характера первоначальной росписи.

Ключевые слова: воссоздание, Никольский Морской собор в Кронштадте, внутреннее убранство, монументальная живопись, программа росписи, ансамбль, иконография, рисунок, контур, линия.

Victor Yu. Semenov,

Konstantin K. Konstantinov

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Shtiglits

Reconstruction of the monumental painting in St. Nicholas Naval Cathedral in Kronstadt: drawing, painting, gilding

The article tells about the experience of participation in works on reconstruction of mural painting of the St. Nicholas Naval Cathedral in Kronstadt. It covers the circumstances and the main problems, which relate to the completion of historically empty areas of interior decoration with new painting. Issues of style and technic are raised. It is proposed to follow in stages the execution of the project, note the role of the preparatory work, pay attention to the features of the modern artistic decision regarding the nature of the original painting.

Keywords: reconstruction, St. Nicholas Naval Cathedral in Kronstadt, inner decoration, monumental painting, painting programme, ensemble, iconography, drawing, contour, line.

Сегодня каждому входящему в Кронштадский Морской собор представляется возможным видеть цельный, гармоничный и совершенный ансамбль, ансамбль архитектуры с соподчиненным ей богатым внутренним убранством. Уже при первом взгляде возникает ощущение вечности: кажется, что собор всегда был таким, таким и родился, тем не менее значительная часть декора полностью создана художниками нашего времени. Может быть, именно благодаря работе современных художников, которая так органично сплелась с созданным ранее, в соборе возникает чувство легкого и светлого звучания. По словам патриарха Кирилла, сказанным на освящении уже воссозданного собора весной 2013 г.: «Трудно было представить, что храм сей будет возрожден так, что явит красоту большую, чем перевозданная. Мы знаем, что значительная часть росписи собора не была сделана в дореволюционное время, — не успели».

Решение о строительстве каменного Морского собора в городе Кронштадт взамен прежних небольших двух деревянных церквей, было принято по инициативе главного командира Кронштадтского порта вице-адмирала Н. И. Казакова в 1896 г. Задуманное здание должно было отвечать значению города как колыбели русского флота и являться достойным памятником погибшим морякам и выдающимся деятелям, способствовавшим развитию и славе морского дела в России. Вскоре после начала сбора пожертвований на сооружение собора был объявлен конкурс на составление проекта. В 1901 г. одобрен и принят к исполнению был один из эскизов гражданского инженера профессора В. А. Косякова, прославленного русского зодчего. Наглядности архитектурного решения способствовала также выполненная к проекту небольшая модель будущего собора. Косяковым была создана немалая серия чертежей, рисунков и акварелей, от общего вида здания к частным деталям убранства. Строительные работы велись размеренно и при этом необыкновенно быстро для здания столь больших размеров — со времени торжественной закладки 8 мая 1903 по 1909 гг. Оформление внутреннего пространства собора продолжалось вплоть до церемонии освящения, которая состоялась в 1913 г. Нашим современникам, вероятно, близки ощущения людей прошлого, которые стали свидетелями открытия памятника в своем первоначальном облике, поскольку, в силу трагических обстоятельств его истории, в недавнем прошлом случилось практически возрождение, по силе своего воздействия, произведения такого масштаба. В советское время Никольский Морской собор был закрыт (1929) и переделан под клуб, практически все историческое убранство погибло. Нецелевая эксплуатация, события Великой Отечественной войны привели к угрозе разрушения здания собора и полной утрате памятника. В 2009 г. решением Правительства Российской Федерации начались работы по воссозданию. 24 апреля 2012 г. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл совершил чин малого освящения собора, отмечающий завершение основных работ [2].

Собор является одной из самых крупных культовых построек России наряду с Исаакиевским собором в Санкт-Петербурге и храмом Христа Спасителя в Москве и относится к значительным памятникам «неовизантийского стиля». Его строительство пришлось на период, в отношении художественного развития страны особенно насыщенный поисками новых выразительных средств, форм, идей, потому, исключительно в духе времени, убранство собора представляет собой неоднородный, но гармоничный ансамбль, в основе которого лежала византийская модель, однако обогащенная свежими разностилевыми решениями, привнесенными художниками эпохи модерна — стиля, господствующего в то время [3]. В таком синтезе заложена очень важная миссия, благодаря которой искусство представляется живым, подвижным и способным откликаться на события внешнего мира. Замечательно, что в дальнейшей истории собора, после возвращения ему исторического облика, по решению дополнить внутреннее убранство не исполненной изначально частью программы росписи были приглашены мастера, которые подобно предшественникам сумели творчески переосмыслить подготовительные материалы, в том числе проект В. А. Косякова, и исполнить фрески по-новому, пусть и в стилистике уже имеющихся.

Работы по воссозданию росписи собора начались в 2002 г. и велись в трех направлениях: реставрация сохранившихся элементов росписи; воссоздание утраченных по имеющимся материалам; и фактически создание заново значительной части живописного убранства, которое так и не было осуществлено первоначально, на последнее мы и хотим обратить особое внимание [1]. Первым направлением и основным объемом реставрационных работ занималось ООО «Карэ». Новая живопись выполнялась художниками московской компании «Вифания» под руководством Н. В. Нужного, который привлек к работе большой коллектив художников, как исполнителей, так и творческих опытных мастеров, имеющий большой опыт подобной работы, в частности, Константинов К. К., Фисюкова О. В., Селеверстов Н. Д., Чугунов В. И., которые возглавили бригады художников и чей опыт, видение и умение рисовать сыграли главную роль в успехе предстоявшей работы. В настоящей статье остановимся подробнее на последнем и проследим за процессом работ со стороны его непосредственных участников.

Известно, что ведущим художником, приглашенным изначально для росписи завершенного здания собора, был М. М. Васильев, исполнивший, вероятно, большую часть запланированной программы, однако, среди исследователей существуют расхождения по части авторства отдельных фресок. Неоднородный характер живописи в разных частях храма может свидетельствовать об участии в росписи большего числа самостоятельных художников, чем отмечается в источниках, тем не менее пока это остается предположением. Пожалуй, самым наглядным примером, о котором пишут

исследователи, является монументальная сцена Благовещения, изображенная на внешней стороне столбов восточной апсиды, которую атрибутируют как работу К. С. Петрова-Водкина, вследствие ее очевидно самобытной и свойственной для художника манеры исполнения. Обращает на себя внимание близость некоторых фресок эстетике модерна, что сказывается в особом ритме изобразительных элементов, нарочито декоративном характере живописи, затейливом движении линий рисунка.

Сведения о том, как изначально была устроена программа росписи, находим в визуальных и письменных источниках. Она украшала всю алтарную апсиду, северную и южную части собора, два западных полукупола и западные хоры. В алтарном полукуполе находится изображение Христа Эммануила с предстоящими ему ангелами, ниже в простенках барабана явлены образы ветхозаветных пророков и под ними, сливающийся с орнаментальным фоном всего убранства свода, пояс славящих Бога трубящих ангелов и четыре сцены явлений Христа после Воскресения. Апсиду занимает монументальный образ сидящего на престоле Христа Вседержителя, ниже таинства Священной Евхаристии; по сторонам апсиды - Благовещение и образы святителей Церкви, вселенских и московских. Стены, своды и стекла больших круглых окон северной и южной частей храма убраны орнаментами, символами и восемью сценами из жизни Святого Николая Чудотворца, там же на стенах помещены образы Божьей матери и святых угодников. На западной стене написана картина Страшного Суда, в двух восточных полукуполах находятся сцены Поклонения волхвов, в двух западных — Сотворения первых людей и Изгнания из Рая. Остальные части храма оставались не расписаны, и, предположительно, одновременно с исполнением основного объема оформительских работ были окрашены ровным колером. Эти пустые пространства предстояло творчески осмыслить и заполнить живописью, которая должна была органично влиться в весь ансамбль собора творческому коллективу под руководством Н. В. Нужного, не только практически прописав недостающие композиции, но и тщательно продумав их содержание, поскольку иконографическая программа также не была полностью определена и предварительно обсуждалась исследователями русского храмового искусства и работающими художниками совместно. Вообще этап подготовительных мероприятий по сбору необходимых знаний, свидетельств об утраченном, изучению источников является первостепенным в процессе по воссозданию памятника в каждом из направлений. В особой степени этот этап существенен, когда дело касается создания новой живописи рядом с имеющейся, которая работала бы с ней в балансе и зазвучала в общем пространстве собора.

Исторически роспись отсутствовала в ключевых частях внутреннего устройства храма: центральном куполе, простенках его барабана и парусах, западной большой конхе, триумфальных арках северной и южной конх, а

также на стенах и сводах боковых галерей. Выбор сюжетов был продиктован традицией, новоявленные образы и события евангельской истории естественно вписались в существующую программу с учетом канонической сакральной топографии православного храма. Так, в куполе стал господствующим образ Христа Пантократора в окружении ореола серафимов, ниже, на парусах разместились образы четырех евангелистов с сопутствующими им апокалиптическими существами, в западной части храма тему Страшного суда дополнили сцены Вознесения в большой конхе, Сошествия Иисуса Христа в ад и Преображения, Этимасии, сонма трубящих ангелов на стене и самостоятельные образы святых апостолов в простенках барабана; остальные пустые места преимущественно заполнялись всевозможными орнаментальными композициями.

Работы по созданию новой живописи в Кронштадтском соборе на современном этапе начались в 2009 г. Еще раз подчеркнем, что перед коллективом стояла сложная задача: с одной стороны — надо было создать новое, творческое, ранее не существовавшее, с другой стороны — созданные образы должны были войти в стилистику основного ряда фресок собора, соответствовать характеру письма и особенности оформления орнаментов. Для этого коллектив параллельно с разработкой эскизов приступил к копированию, выполнив порядка пятидесяти копий сохранившихся фрагментов росписи в натуральную величину. На основе полученного опыта возникли ныне существующие образы. Для росписей частично использовались проекты В. А. Косякова, от которых отталкивались, но осуществить которые не представлялось возможным в силу ряда причин, в том числе и экономических. Вновь созданные композиции представляют из себя самостоятельные произведения с серьезным творческим переосмыслением первоначального художественного замысла. Рисунок каждого фрагмента обнаруживает грамотное построение композиции, точность нахождения основных линий, изгибов, в отдельных местах он вторил найденным в интерьере храма мотивам, к примеру, орнаментальная композиция в куполе, представляющая собой плетенку из скрещенных между собой образов голубей, дублирует роспись с алтарной апсиды, пояс кадящих ангелов на стене западной большой конхи перекликается с противоположной ему процессией трубящих на востоке, рисунок крыльев четырех образов тетраморфа соотносим с крыльями тех же ангелов, пальмовые деревья, стоящие за образами святых апостолов в росписи западной конхи перекликаются с растениям в изображении Райского сада ниже и т. д. Линия современных художников находится в перекличке с линией Васильева, она продолжительна, циклична, экспрессивна, создает плавные контрастные очертания образов, элементов пейзажа, архитектуры, попеременно дробится на множество мелких отрезков, образующих орнаментальную игру. Рисование складок округло-динамично, контуры фигур достаточно

жесткие, что позволяет структурировать пространство. Цвет стремится к экспрессии рисунка, но в новой живописи несколько динамичней и насыщенней, чем в первоначальной, он светлее, местами более открытый, что сделано сознательно, поскольку с годами краски неизбежно потускнеют. Характерные для убранства Кронштадтского собора плотные поверхности, заполненные орнаментами, были творчески переосмыслены современными художниками художники, которые не писали по сохранившимся образцам, но, в чем-то подражая, обращаясь к отдельным фрагментам, самостоятельно находили новые решения в оформлении больших поверхностей стен и сводов. В росписи заиграли свежие декоративные элементы, слившись с общим радостным звучанием ансамбля.

Следует остановиться на технической стороне вновь созданных росписей. Труд по росписи Морского Никольского собора на современном этапе предполагал равновеликий с периодом, предшествующим объем подготовительных работ, исполняемых вручную. Обычный алгоритм новой церковно-монументальной росписи таков: форэскизы, эскизы в масштабе, отрисовка картона, перевод картона на стену, раскрытие цветом золочение, окончательная роспись с проработкой деталей. В данном случае, в целом сохранялся подобный алгоритм, но каждый этап имел свою специфику. При росписи нового храма художник работает параллельно с архитектором, зачастую создавая эскизы предполагаемых росписей прямо в проекте. При воссоздании храма работу необходимо начинать с обмеров, вычисляя нужных размеров и очертаний поверхности для будущей живописи на уже имеющихся криволинейных архитектурных площадях. Работа, несмотря на имеющиеся в распоряжении современного мастера не только рулетку, но и лазерные измерительные приборы, требующая глазомера, интуиции, видения, одним словом — умения рисовать. По готовым эскизам создавались картоны, рисунок с которых линейно графитным карандашом переносился на стены. На этом этапе подстерегают свои сложности, поверхности собора, которые с расстояния кажутся идеальными, при непосредственном контакте оказываются весьма кривыми и с точки зрения геометрии архитектуры, и в бытовом смысле этого слова. В частности, для выполнения эскиза картона к росписи купола потребовалось дополнительно сконструировать объемную модель из папье-маше полусферической формы, на которой непосредственно отрисовывался окончательный эскиз в масштабе, впоследствии сфера разрезалась на лепестки подобно ромашке, чтобы каждый лепесток максимально приблизить к плоскости. С началом этапа переноса рисунка, в силу его трудоемкости, потребовалось привлечение к проекту большего числа мастеров помощников. Идея использовать цифровую технику для масштабирования эскизов с целью создания картонов в нужную величину оказала весьма существенную помощь в работе, но, тем не менее, не решила всех проблем. При переносе

картонов непосредственно на стены, как ранее отмечалось, они оказывались не такими идеальными, погрешности набегали, к тому же, реальное восприятие объектов большого размера, благодаря линейной перспективе, требовало вносить свои коррективы на глаз, художники, руководившие бригадами исполнителей, как бы все время рисовали своими глазами их руками (хотя свои руки также приходилось не раз прикладывать). В некоторых случаях возникала даже необходимость разбирать леса, чтобы освободить обзор и подкорректировать на глаз будущую роспись. Расписывали согласно нанесенным контурам также в несколько сотен рук, работающих параллельно. Для новых росписей применялись материалы по современной немецкой технологии, разработанной фирмой «Keim», краски использовались заведомо ярче оригинальных с запасом на выцветание. Золочением занимались на этапе перед раскрытием больших цветковых пятен приглашенные к работам специалисты. Роспись собора выделяется обилием позолоты, стены словно выполнены из золота, свечением которого наполнено пространство. Важнейшей художественной идеей росписи является имитация фактуры мозаики в центральных композициях, что стало данью византийской традиции и нашло развитие в современной живописи. Под мозаику рельеф на поверхности стен создает текстурная паста, в несколько слоев покрытая лаком для закрепления и морданом перед окончательным нанесением пластин сусального золота. На завершающем этапе росписи существует разделение труда в соответствии со специализацией каждого мастера (личное, одежда, архитектура, орнамент).

Стенопись Никольского Морского собора обрела свой конечный облик. В едином ансамбле соединились художественные традиции нескольких поколений художников. Основные черты росписи, созданной в дореволюционное время, нашли естественное продолжение в современной живописи, наполнившей внутреннее пространство храма по-особенному ясным свечением.

Литература

1. Болотов, И. В. Никольский Морской собор в Кронштадте. Опыт реконструкции стенописи / И. В. Болотов // Научные труды. Вып. 42. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. Июль/сентябрь. 2017. — СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2017. — С. 169–187.
2. Гамлицкий, А. В. Роспись Кронштадтского морского собора / А. В. Гамлицкий // XI Филевские чтения. Материалы научной конференции. — М., 2012. — С. 11-14.
3. Савельев, Ю. Р. Византийский стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX- начало XX века / Ю. Р. Савельев. — СПб.: Издательство: Лики России, 2005. — 271 с.

УДК 75.052:27-523

А. Н. Гордин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Сохранение и воссоздание росписи в храме Святого Духа в г. Черновцы

Реставрация храмовых росписей — одна из самых актуальных проблем конца XX-начала XXI вв. Важно, чтобы восстановительные работы проводились только профессиональными художниками. Автор излагает историю воссоздания и реконструкции росписей в храме Святого Духа в г. Черновцы.

Ключевые слова: монументальная живопись, роспись, техника и материалы монументальной росписи, храм Святого Духа в Черновцах.

Alexey N. Gordin

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

Preservation and recreation of the painting in the temple of the Holy Spirit in Chernovtsi

Restoration of temple paintings is one of the most pressing problems of the end of the XX-beginning of the XXI centuries. It is important that restoration works be carried out only by professional artists. The author presents the history of the reconstruction and reconstruction of paintings in the Church of the Holy Spirit in Chernovtsi.

Keywords: monumental painting, painting, technique and materials of monumental painting, temple of the Holy Spirit in Chernivtsi.

Встреча с замечательным городом Черновцы произошла в начале 90-х гг. прошлого века. Согласился сразу и легко поехать в этот далекий город, который находился на границе с Румынией, расписывать собор. Наверное, каждый художник мечтал бы расписать «свой» собор. Было очень интересно увидеть, какой он, город Черновцы, какой собор и где это все.

Черновцы — столица Буковины — смогла собрать самое лучшее от украинцев, поляков, венгров, австрийцев, евреев, русских и других наций, населявших город, благодаря своему выгодному географическому положению.

Австрийский период стал расцветом для города. Прекрасная архитектура разных стилей не только уживается, но и дополняет друг друга. Все это открывается (открывалось) с вокзала по проезду на место и пешком до места, то есть до собора.

Собор произвел на меня впечатление своей величиной. В центре города он был явной доминантой и выгодно располагался на пересечении дорог (ил. 1). Собор трехкупольный, так называемый корабль. Главный акцент — это центральный купол около 50 м. Прототипом крестово-купольного кафедрального собора выступил знаменитый Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге. Проект, не прошедший конкурс в Синоде Русской церкви, подаренный Санкт-Петербургским митрополитом при встрече в Свято-Троицкой Сергиевой лавре. Собор возведен в стиле итальянского Ренессанса. Фасад перестроен по проекту чешского архитектора Йозефа Главки двумя с башнями-колокольнями.

Во время советской власти в храме находился склад, вследствие чего многие уникальные росписи пришли в плачевное состояние. Позднее здесь разместили выставочные залы краеведческого музея. Сделаны дополнительные перекрытия и т. д.

В 1989 г. храм вернули церкви. Началась масштабная реконструкция и восстановление. Первый вопрос при встрече: «Не из монахов? Староста собора?». Я, в свою очередь, попав в собор и оглядев его впервые, почувствовал — мое. Большое пространство, если не сказать огромное, не давило, не подавляло, а, наоборот, влекло. Притворное пространство переходило в первое подкупольное, достаточно высокое. Также через паузу переходило в центральное подкупольное с боковыми трансептами (поперечный неф в крестообразных по плану храмах, пересекающий основной неф под прямым углом) (ил. 2). И алтарная часть с третьим подкупольным пространством. Весь внутренний интерьер был когда-то расписан австрийским художником Карлом Йобстом с явным уклоном на итальянский Ренессанс.

Начал осмотр стен, тем более, уже стояли леса в первом подкупольном пространстве. Уже складывался план, как приступить, с чего начинать. Опуская бытовую сторону (хотя это тоже имеет свой интерес) всегда начинал с календарного плана и вел записи рабочего дня.

Естественно, следовало максимально сохранить те драгоценные фрагменты на стенах, вписаться в язык, стилистику росписи. Но до этого еще надо было все подготовить, вжиться не только в это пространство, но и в город. А город богат на памятники, музеи, церкви разных конфессий: есть римско (греко)-католическая, армянская, иезуитский костел и др.

Особый интерес вызвала резиденция Буковинской метрополии архитектора Йосифа Главки. Она поражает богатством декоративного оформления, сочетающего готические, византийские, восточные стили. Вся эта эклектика стилей организована в одну единую крепкую систему. В интерьерах



Ил. 1. Храм Святого Духа в г. Черновцы, Украина



Ил. 2. Интерьер храма Святого Духа в г. Черновцы, Украина

хорошо сохранились декоративные орнаментальные росписи. Внешние фасады сохранили свои строгие формы, крыши покрыты цветной черепицей, прекрасный ландшафтный дизайн с ботаническим садом. Все это говорит о высокой культуре XVIII-XIX вв.

Чувство возложенной ответственности на меня, как на художника, было велико, и я это понимал. Некоторый опыт был мной приобретен еще до поступления в Училище имени В. И. Мухиной, во время работы в рекламе города. По окончании училища я также работал по специальности.

До исполнения росписей надо еще много подготовить, например, колера-пигменты. Для этого требовались бочки, клей, олифа, мел, кисти и другие подсобные материалы по мелочи. Знакомство с людьми — это еще одно необходимое условие для жизни и работы. Как было сказано выше, национальностей очень много и все живут дружно, терпимо: румыны, русские, украинцы, молдаване. И каждый многое умеет и знает. Например, румыны, живущие почти на самой границе, где горы Карпаты, леса, строили леса очень аккуратно, виртуозно делали обвязки, стелили доски на лаги, упоры в стену, чтобы не повредить, обматывали мягким материалом. Ярус за ярусом, следили и согласовывали высоту, чтобы до стены было удобно достать.

Штукатуры, левкасчики — большие умельцы — также аккуратно работали. Если цветовой фрагмент имел сохранность, обставляли, бережно обходили, затирали, шпаклевали. Но все это хорошо, если находишься рядом. Вся беда состояла в том, что, когда собор передали в лоно церкви, началась активная переделка. Естественно, все, кто мог, из прихожан участвовал в этой переделке, мало заботясь о каких-то остатках росписи, лишь бы срубить, убрать следы пребывания советского наследия. Тот же староста, вроде бы, неглупый человек, хороший организатор говорил: «Хожу и коцую», то есть скоблю, и показал мне, как он ногтем поддевает чешуйки золота. А мне, в свою очередь, приходилось подклеивать это золото.

Казалось бы мелочь, а в итоге это все утраты. Менялись окна, делались рамы, вставлялись. Но до этого были протечки, и все текло по стенам, смывая росписи. Перепад температур также сказался на сохранности живописи. Здесь, надо сказать, что вся живопись была сделана клеевыми красками. От сырости красочный слой вспух, а от сквозняков его просто сдувало, оставался только след. Поэтому, конечно, встал вопрос как сохранить, уберечь те еще державшиеся фрагменты красочного слоя. Предстояло по ним составить колера.

Колера составлялись из сухих пигментов и эмульсии. В эмульсию входила олифа, животный клей, которые в горячем виде размешивались. Надо сказать, что хорошо иметь для таких видов работ ресторатора, обладающего знаниями тех рецептур, которые позволяют составить правильные пропорции. Такой человек приехал из Пскова, чему я был рад. Ну и третий человек из Петербурга, художник, был не лишним в таком большом деле.

Для укрепления красочного слоя использовали пиво. В старых рецептах об этом упоминается. Мне довелось побывать на старом, построенном еще австрийцами, пивзаводе. Интересное каменное здание с большими подвалами, где в разных танках (емкостях) подходило и выстаивалось пиво до нужной кондиции. Чтобы нанести на стены пиво, которое обладает клеящим свойством, купили малярный распылитель. И, таким способом, распыляли мягко, щадяще наносили слой, который пропитывал и укреплял (взбухший) красочный слой. Мелкая взвесь не разрушала, а закрепляла, что потом позволяло уже приступить непосредственно к самой работе на стене. Проводились обмеры, снималась калька и уже проводилась разметка.

Следует также упомянуть, что многие заказчики, чтобы сэкономить, соглашались на местных художников, которые подешевле. Такой случай произошел и у нас. Староста собора объявил перерыв в работе. Через месяццев семь позвонил с приглашением. По приезду, поднявшись на леса в подкупольное пространство, невольно пришлось испытать шок. Стены были покрыты клеем, да тем самым мездровым клеем, который был на складе у старосты. Жесткий при высыхании клей живьем выдирал не только красочный слой, но и верхний слой штукатурки. А некоторые портреты апостолов были написаны по своему усмотрению, абсолютно не попадая в тот язык тонкого ренессансного письма.

Пригласив митрополита посмотреть и сравнить подходы к работе на месте и, убедившись в непрофессионализме «своих» художников, приступили к очередной реставрации. Была организована сразу помывка от клея теплой водой. Это отняло и время, и силы. Смывалась и «поновленная» живопись, осторожно, чтобы не потекло вниз. Конечно, многое об этом можно говорить, но мне хочется сказать, что художники не только исполнители, но и просветители. Рассказывая, показывая очевидное, что искусство очень уязвимое и сохранять сделанное нужно бережно.

Думаю, что все прихожане собора видевшие, как ведутся восстановительные работы, будут относиться в дальнейшем с уважением к труду художников. Хотелось упор сделать именно на труде. Трудность каждый день испытывать на высоте, спускаясь и поднимаясь. Поднимая необходимое для работы и еще много чего.

Литература

1. Виннер, А. В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи / А. В. Виннер. — М.: Искусство, 1953. — 756 с.: ил.
2. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. — М.: Юрайт, 2019. — 472 с.

УДК 738.5:725.314(470.23-25)

Д. О. Антипина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Мозаики петербургского метро

Отдельной страницей монументальной живописи советского и постсоветского периодов являются произведения художников, созданные для интерьеров метро Ленинграда-Петербурга. Задача настоящей статьи — рассмотреть мозаики Санкт-Петербургского метрополитена в хронологической динамике их создания. Благодаря декору метро можно проследить некоторые тенденции ленинградско-петербургской школы монументально-декоративного искусства XX-XXI вв.

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

Dariya O. Antipina

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

Mosaics of the Saint-Petersburg subway

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 20th century.

Keywords: Russian monumental painting, mosaic, subway of Leningrad-Saint-Petersburg, monumental academic painting.

До настоящего времени исследования, посвященные живописному решению интерьеров петербургского метро, носили эпизодический характер. Изредка появлялись сообщения в прессе и в интернет-источниках о вновь открытых станциях метро. Таковы статьи У. Копыловой [2], М. Терехович [5], В. Шумкова [6], О. Рогозина [4]. Наиболее серьезными публикациями являются альбом Н. С. Кутейниковой «Мозаика. Санкт-Петербург. XXVIII-XXI века» [3] и монография А. М. Жданова «Метрополитен Петербурга» [1].

Вместе с тем мозаики в метро Петербурга — яркий художественный феномен, заслуживающий внимательного изучения. Статья посвящена анализу мозаичного декора петербургского метрополитена.

Мозаика — одна из самых древних техник монументальной живописи. Мозаика (от франц. *mosaïque*, от итал. *mosaico*, от лат. *(opus) musivum* — (произведение), посвященное музам) — одна из техник декоративно-прикладного и монументального искусства, предполагающая формирование изображения посредством набора и закрепления на поверхности разноцветных камней, смальты, керамических плиток и других материалов. Первые мозаики известны еще в Древнем Востоке IV тыс. до н. э., в шумерских городах Месопотамии. Затем мозаика активно развивается в эпоху античности, особенно в период эллинизма. В Древнем Риме мозаикой выкладываются полы и стены вилл, дворцов и терм. Удивительного расцвета техника мозаики достигла в Византийской империи. Выделяют два периода: доиконоборческий (VI-VII вв.) и послеиконоборческий (IX-XIV вв.). Особенно знамениты центры в Равенне и Монреале.

С принятием христианства на Руси мозаику стали часто употреблять в храмовом декоре (мозаики Софии Киевской, Михайловского златоверхого монастыря). В Новое время возрождением мозаики занимается М. В. Ломоносов. В XIX в. в связи с переводом живописных икон Исаакиевского собора в мозаики была основана Мозаичная мастерская Императорской Академии художеств (1851).

В XVIII в. мозаичные произведения популярны в исламском мире и Европе. Во Франции в XIX в. большим успехом пользовалась бриарская мозаика.

Петербургский метрополитен на сегодняшний день насчитывает 69 станций. Благодаря декору метро можно проследить историю отечественного монументально-декоративного искусства XX — начала XXI века. 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, среди которых станция «Балтийская». Ее интерьер, центральный подземный зал, украсила мозаика «1917 год» («Моряки-балтийцы»), выполненная по эскизам художников Г. И. Рублева (1902-1975) и И. Г. Рублева (1925-2010). Мозаика состояла из кусочков мрамора и цветных камней — флорентийская мозаика. Георгий Иосифович Рублев, московский художник, преподавал в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. А. Мухомовой. Его сын, Игорь Георгиевич Рублев, книжный иллюстратор, являлся соавтором проекта.

Композиция состояла из четырех фигур: комиссара, двух матросов и солдата, изображенных на фоне Невы с крейсером «Аврора» и зданием Академии художеств.

В 50-60-е гг. в интерьерах первых станций метро создаются мозаики художников ленинградской школы — А. А. Мыльников (1919-2012), А. Л. Королева (1922-1988), А. К. Соколова (1922-2001), В. И. Снопов (1921-1952). На станции метро «Владимирская» (открыта в 1955 г.) непосредственно над эскалатором расположена мозаика «Изобилие», выполненная по эскизам А. Л. Королева, В. И. Снопов и А. А. Мыльникова (ил. 1). Она соответствует традициям социалистического реализма. В работе выражены главные идеи, характерные для того времени, — прославление труда человека, братство народов, благополучие и процветание, вера в будущее. Возможно, некоторую роль в выборе сюжета сыграло соседство Кузнечного рынка. В характере мозаики ощущается влияние сталинской эпохи.



Ил. 1. А. А. Мыльников, А. Л. Королев, В. И. Снопов. «Изобилие».
Станция метро «Владимирская», 1955 г.

В 1955 г. открылась станция «Автово», считающаяся одной из самых красивых в мире. Мозаичное панно «Победа» выполнено художниками В. А. Воронцовым (1912-1974) и А. К. Соколовым (1922-2001). Виктор Алек-

сандрович Воронежский и Алексей Константинович Соколов — преподаватели ИЖСА им. И. Е. Репина, оба участники Великой Отечественной войны. Воронежский — книжный иллюстратор, много лет сотрудничавший с белорусским издательством. Соколов — живописец-монументалист. Произведение представляет собой картину, на которой изображена женщина с ребенком на руках на фоне развевающихся победных знамен. Она символизирует победу русского народа в Великой Отечественной войне. Значение усиливают надписи «Миру — мир» и «Наше дело правое — мы победили». В наборе использовались дореволюционные смальты, отличавшиеся невероятным количеством оттенков: только золота было несколько вариантов.

Среди станций первой очереди была открыта и станция «Нарвская». На ней имелось панно «Сталин на трибуне», исполненное по картине президента Академии художеств Александра Михайловича Герасимова (1881-1963). Однако, в 1961 г. на пике десталинизации панно было скрыто фальш-стеной, а, по другим сведениям, уничтожено.

Станция «Площадь Ленина» открылась в 1958 г. Мозаичное панно «Ленин», посвященное выступлению Владимира Ильича 3 апреля 1917 г. в Петрограде, было создано А. А. Мыльниковым и А. Л. Королевым. Образ вождя пролетариата выполнен эмоционально: лицо сосредоточенное, развевается плащ. Решение объемно-пространственное, реалистичное, с малой долей условности. Школа народного художника, руководителя монументальной мастерской ИЖСА им. И. Е. Репина А. А. Мыльникова оказала значительное влияние на сложение петербургских традиций монументальной живописи XX-XXI вв.

В 1967 г. открывается станция «Маяковская». Выполненная из яркочерной смальты, она как нельзя лучше отражает образ революционного поэта. Автором портрета В. В. Маяковского (единственного изобразительного элемента станции) является художник Юрий Борисович Могилевский (1924-2002), известный, прежде всего, как мастер портрета в технике эстампа и, в то же время, монументалист. Именно его портрет Маяковского, взятый с гравюры, появился в 1967 г. на одноименной станции. Причем точно такое же изображение является логотипом Московского академического театра имени Владимира Маяковского.

Пожалуй, данное произведение является последним, принадлежащим советской эпохе. Каковы были формально-стилистические особенности вышеописанных мозаик? Безусловно, все эти произведения принадлежали стилю соцреализма. Этот стиль, как известно, включал в себя понятность народу, идейность, конкретность — материалистическое понимание истории. Соцреализм носил всевозможные черты реализма: советскую романтику, героическое начало с утверждением окружающей действительности.

В 1991 г. открывается станция метро «Лиговский проспект». В интерьере присутствует мозаичный и витражный декор. Работы выполнены под руководством А. А. Мыльникова. На станции до капитального ремонта 2014

г. интерьер украшали витражи с изображениями старого Петербурга. В переходе на выход в город располагается мозаика с часами. Она носит достаточно абстрактный, геометризованный характер.

С конца 70-х гг. XX в. активно работает группа художников-монументалистов «ФоРУС»: Н. П. Фомин (1948), И. Г. Уралов (1948), С. Н. Репин (1948), В. В. Сухов (1949), выполняя ряд мозаик для станций метро «Улица Дыбенко» (1987), «Озерки» (1988), «Достоевская» (1991), «Крестовский остров» (1999), «Спасская» (2009). Все художники — выпускники монументальной мастерской ИЖСА им. И. Е. Репина, заслуженные художники РФ, известные педагоги, профессора различных вузов Санкт-Петербурга. Одна из первых станций метро, «Улица Дыбенко» выдержана в монохромном колорите — применяются серые и коричневые тона. Центральное панно «Символы революции» отличается остротой композиционного решения, лаконизмом, минимальным использованием выразительных средств, нестандартным художественным замыслом. На платформе несколько квадратных панно — советские символы серпа, молота, штыков и колосьев.

Поэтичность творческого замысла характерна для мозаик станции «Озерки». Талантливый формальный ход — изображение отражения в круглой чаше озера — визитная карточка произведения (ил. 2). Суровый, драматический характер носят мозаичное панно «Петербург Достоевского» на станции «Достоевская». Атмосфера исторического района города тонко прослеживается в композиционном решении работы.

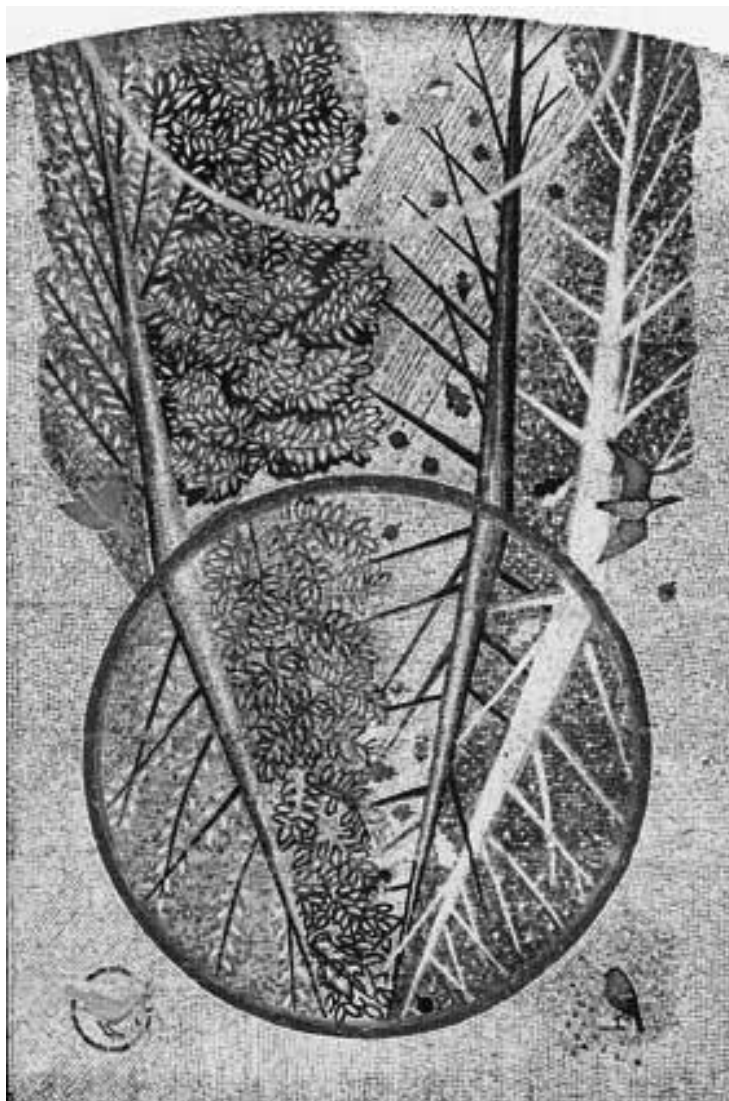
«Крестовский остров» образно-аллегорически повествует нам о реках, протекающих вокруг острова. Гамма сдержанная и тонкая, хоть и монохромная. Грифоны, сфинксы, маски отражают исторический облик города, его дух. Одной из последних работ группы «ФоРУС» является мозаика в нижнем вестибюле станции «Спасская». Образно она несколько перекликается с «Крестовским островом».

Художникам группы «ФоРУС» характерны высокий художественный вкус, тонкое эмоциональное восприятие, богатое творческое воображение.

С 90-х гг. над многими мозаиками для петербургского метрополитена активно работает творческий коллектив петербургских монументалистов под руководством Действительного члена РАХ, профессора, руководителя мастерской монументальной живописи ИЖСА им. И. Е. Репина А. К. Быстрова (1956). Им разработаны произведения для станции метро «Площадь Александра Невского-2» (1991), «Спортивная» (1997), «Старая деревня» (1999), «Комендантский проспект» (2005), «Звенигородская» (2008), «Волковская» (2008), «Спасская» (2009), «Адмиралтейская» (2011), «Международная» (2012), «Бухарестская» (2012). В настоящее время завершается работа над мозаиками для готовящихся к сдаче станций метро «Проспект Славы» и «Театральная».

Одной из самых ранних мозаик метро А. К. Быстрова является «Битва Александра Невского с рыцарями тевтонского ордена», расположенная на

станции «Площадь Александра Невского-2». Это дипломная работа художника, по удачному стечению обстоятельств реализованная в действительности. Батальное, монументальное полотно выполнено в лучших традициях монументальной мастерской. Синтез композиции, рисунка и цвета, отсылки к произведениям «старых» мастеров, выразительные, характерные образы-типажи воинов.



Ил. 2. Н. П. Фомин, И. Г. Уралов, С. Н. Репин, В. В. Сухов. «Времена года». Станция метро «Озерки», 1988 г.

Характер более поздних работ несколько иной. В мозаиках метро «Спортивная», безусловно, прослеживаются те же принципы работы: некоторая графичность, мастерское владение рисунком, но творчество А. К. Быстрова уже более индивидуализированное. По сравнению с остальными, незамысловатый рисунок на станции «Старая деревня». Напротив, мозаичные панно «Комендантского проспекта» отличаются творческим подходом, богатой фантазией, сложностью замысла («Полет на воздушном шаре», «Слава первым российским авиаторам»). Безупречное владение рисунком,

выражающееся в умении изобразить фигуры в различных ракурсах и позах, декоративном решении складок одежды, — выражение принципов крепкой школы петербургской школы монументальной живописи.

Вновь к изображению батальной сцены обращается А. К. Быстров в панорамном мозаичном панно «Полтавская битва» на станции метро «Звенигородская». Недостатком работы, пожалуй, является слишком активный и несгармонизированный колорит панно. Параллельно со «Звенигородской» идет работа над мозаиками метро «Волковская». Здесь применен иной вид мозаики мозаика флорентийская. Поскольку исторически район реки Волковки всегда был лесистым и пустынным, художник постарался передать это своим решением: сдержанный колорит, впечатление запустелости.

Практически к жанру станковой картины художник обращается в многофигурном панно метро «Спасская». Источником вдохновения послужил Сенной рынок, исторически находившийся на одноименной площади. Вереница образов торговцев, натюрморты вызывают эстетическое наслаждение.

Станция «Адмиралтейская» имеет одно из наиболее интересных решений. Очевидно, что был собран подготовительный материал: изучены знаменитые гравюры петровского времени. В панно «Адмиралтейство» корабли изображены остро, графично. Композиция «Основание Адмиралтейства» решена грамотно, центром композиции является фигура Петра. «Данила-мастер» изображает А. Д. Меншикова с гвардией.

Станция «Международная», вызывающая споры и толкования зрителей и профессионалов, обладает, вместе с тем, ярким творческим замыслом. Сложно «затейны» сцены над эскалатором станции. Смело взят бирюзовый цвет смальты. Композиционный сюжет — фантазии и полеты в далекие цивилизации, мечты об иных мирах.

Выразителен пейзаж на станции «Бухарестская», расположенный над эскалатором. Без сомнения, мозаики петербургского метро, выполненные под руководством А. К. Быстрова, отражают многогранность его таланта, умение создать различные образы и настроения: исторические сюжеты и батальные картины, современные и исторические пейзажи, символические и аллегорические типажи, а также реальные персонажи.

Свой вклад в декоративное оформление петербургского метро активно вносит и молодой монументалист Е. А. Быстров. Им разработано панно, посвященное историческому прошлому района (индустриальный пейзаж) на выходе с эскалатора станции «Елизаровская» (2016).

Новаторский характер носит оформление станции метро «Беговая», задуманное А. К. Быстрым и Е. А. Быстрым совместно с мастерской «Смальта-мозаика». Панно, вдохновленные башней III Интернационала конструктивиста В. Татлина, посвящены летчику, Герою Советского Союза А. П. Савушкину. «Живые» произведения выполнены при помощи современных технологий в сотворчестве с 3D дизайнерами.

На протяжении 60 лет существования метрополитена Ленинграда-Петербурга сменилось несколько исторических периодов. Вместе с тем архитекторы, скульпторы, художники и дизайнеры старались сохранить единство и целостность впечатления петербургского метро. В то же время идеология, политика и тенденции искусства в конкретный период всегда влияли на ход мысли создателей мозаик. В 50-60-е гг. сюжеты и темы мозаик несут в себе советскую идеологию: изображение вождей, матросов, солдат, людей из народа. Имеет место советская символика. В конце 80-х—90-е гг. прошлого века происходит обращение к аллегории, метафористике, истории, появляется эмоциональное и поэтическое начало. Композиции носят более образный, поэтический характер. В настоящее время в мозаиках применяется активный цвет, свойственна плоскостность изображения, усиливается декоративное начало, свойственно использование спецэффектов и современных технологий (хай-тек).

Смена поколений талантливых петербургских мастеров наглядно прослежена на примере мозаик метро Ленинграда-Петербурга. Преемственность традиций петербургской школы, трансформированная в зависимости от времени, делает очевидным высокий уровень профессионального мастерства нескольких поколений монументалистов. Искусство ленинградско-петербургской мозаики, претерпевая временные изменения, безусловно, является одной из ярких страниц монументально-декоративной живописи XX-XXI вв., отражая этапы его развития. Оно неизменно радует глаз горожан и гостей Северной столицы.

Литература

1. Жданов, А. М. Метрополитен Петербурга / А. М. Жданов. — СПб.: Центрполиграф, 2017. — 702 с.
2. Копылова, У. Декоративные панно в метро Петербурга. Октябрь 2017. URL: <https://undergroundexpert.info/spetsproekty/metro-peterburga-ranno/> (дата обращения 07.01.2019).
3. Кутейникова, Н. С. Мозаика. Санкт-Петербург. XXVIII-XXI века / Н. С. Кутейникова. — СПб.: Знаки, 2005. — 504 с.: ил.
4. Рогозин, О. Неостывающая смальта / О. Рогозин. — Санкт-Петербургские ведомости. — 2017. — 18 августа.
5. Терехович, М. Арт-терапия в метро никогда не повредит // BERLOGOS. — 6 мая 2015 г. URL: <http://www.berlogos.ru/interview/marina-terekhovich-art-terapiya-v-metro-nikогда-ne-povredit/> (дата обращения 04.01.2019).
6. Шумков, В. Мозаика на станции метро «Площадь Александра Невского» в Петербурге. URL: <http://www.smalta.ru/istoriya-smalty/sovetskaya-mozaika/metro-piter-aleksandr-nevskii/> (дата обращения 07.01.2019).

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

Графическая культура монументальных произведений группы «FoRUS»

В данной статье графика рассматривается как пластический инструмент в решении конкретного изображения в мозаике, на примере монументальных работ художников Н. П. Фомина, С. Н. Репина, И. Г. Уралова, В. В. Сухова. Также рассматривается влияние графической лаконичности на связь изображения с пространством общественного сооружения. В публикации затронут вопрос создания архитектурно-художественной концепции на примере мозаичных произведений метрополитена Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: монументальная живопись, монументальная графика, мозаики метрополитена Санкт-Петербурга, Н. П. Фомин, С. Н. Репин, И. Г. Уралов, В.В. Сухов.

Alexey F. Turchin

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Shtiglits

Graphic culture of the monumental works of the group «FoRUS»

This article deals with the graphics as a plastic tool in solving a particular image in a mosaic, using the example of monumental works of artists: Nikita P. Fomin, Sergey N. Repin, Ivan G. Uralov, Vasily V. Sukhov. The influence of graphic conciseness on the connection of the image with the space of a public structure is also considered. The article touched upon the issue of creating an architectural and artistic concept on the example of mosaics of the St. Petersburg metro.

Keywords: monumental painting, monumental graphics, mosaics of the Saint-Petersburg metro, Nikita P. Fomin, Sergey N. Repin, Ivan G. Uralov, Vasily V. Sukhov.

Среди многочисленных монументальных работ, украсивших Санкт-Петербург за последние полвека, по-настоящему важное место занимают произведения, созданные творческим союзом FoRUS. Речь идет о четырех художниках: Н. П. Фомине, С. Н. Репине, И. Г. Уралове, В. В. Сухове, их

творчество обнаруживает особенности отечественного искусства 70-х гг., а именно — взаимодействие и взаимопроникновение различных жанров и видов искусств. Результатом многолетнего тандема группы художников ФоРУС представляется ряд реализованных монументальных проектов, воплощенных разными техниками и композиционными решениями. Отличимой чертой монументальных произведений творческого объединения художников является глубокое и объективное значение содержательной стороны, гармоничная выразительность формы. Для художников монументалистов, в контексте новых идей рубежа 70-х гг., важны «не стена, не дом, а целый город». Разные по смысловой нагрузке произведения творческого коллектива едины выразительным пластическим языком, который художники выработывают сообща, используя традицию древних символов и аллегорий, питающих своим духовным смыслом многие поколения и живописцев, и зрителей, к которым они обращены. Одна из творческих ипостасей квартета выражается в применении в изображениях графического языка. Большая часть совместного творческого наследия художников тяготеет к понятию графики, что позволяет назвать произведения Н. П. Фомина, С. Н. Репина, И. Г. Уралова, В. В. Сухова — «монументальной графикой». В данной статье на примере совместных работ творческого тандема «ФоРУС» постараемся рассмотреть функции графики в контексте монументальных задач, а именно:

1. Графика как пластический инструмент в решении конкретного изображения в мозаике.

2. Влияние графической лаконичности на связь изображения с пространством общественного сооружения.

Затрагивая вышеперечисленные вопросы, в условиях архитектуры, нельзя не обратиться к теме «архитектурно-художественной концепции».

Вышеуказанные аспекты, наиболее ярко иллюстрирует ряд мозаичных работ творческого коллектива разных лет в метрополитене Санкт-Петербурга, объединенных схожими архитектурно-пространственными задачами. Примерами, интересующими нас, служат следующие объекты: станция метро «Улица Дыбенко» («Символы революции» 1987 г.), станция метро «Озерки» («Времена года» 1988 г.), станция метро «Крестовский остров» («Реки и острова Санкт-Петербурга» 2003 г.), станция метро «Спасская» («Зодчеству Санкт-Петербурга» 2008 г.).

Проследим объекты в хронологическом порядке, начиная со станции метро «Улица Дыбенко» 1987 г. (рабочее название «Красных комиссаров»). Работа над этим проектом стала отправной точкой в рассуждениях над архитектурно-художественной концепцией, разрабатываемой художниками совместно с коллективом архитекторов. Стилистика мозаичных изображений «Символы революции» станции, вызывает ассоциации с архитектурой 20-30-х гг., такой, как в здании библиотеки им. Ленина, Мавзолея, здания

НКВД, позднего советского конструктивизма. Порталы архитектурных членений подземного вестибюля заполнены четким ритмом мозаичного меандра из натурального камня с бархатистой поверхностью. Фактура необработанный камень изображений контрастирует с серым полированным гранитом отделки стен и пола. Художники сознательно входят в игру со временем, используются в мозаиках лапидарные гипертрофированные символы и графические ритмы той эпохи — серп, пламя, штык, сноп, молот. Монохромные квадраты мозаик наполнены комбинациями плоскостей и геометрических очертаний. Разновеликие геометрические модули, разграфленные динамичными осями, навевают принципы супрематических композиций. При этом супрематизм взят лишь за ритмическую основу, не предполагая окрашивания плоскостей цветовым тоном. Главное изображение подземного зала представляет собой вертикальный формат мозаичной плиты с «революционным» женским образом, по смысловому и графическому строю напоминает агитационные плакаты 20-30-х гг. В руке изображенной «революционерки» манифест со шрифтовой композицией, отображающей идеологический посыл времени — «Свобода, мир, братство, равенство, труд». Основательную монументальность образу женской фигуры придает одетая шинель, которая графически очерчивает строгий треугольный силуэт. Фоном для фигуры служит динамическая структура из вертикальных и горизонтальных диагоналей, которые складываются в конструкцию, напоминающую фрагмент башни Татлина. Значимой вертикалью в мозаике торцевой стены является левый край изображаемой шинели, что служит ритмическим контрапунктом остальным композиционным движениям в формате. Художники достигают дистанции между фоном и фигурой за счет тональной разницы. Силуэт женской фигуры более контрастен в тоне и разнообразен по массам графических модулей, слагающих изображение, фон более сближен в тоне и собран из крупных геометрических модулей. Мозаика торцевой стены вестибюля сохраняет супрематистскую структуру меандров, при этом на их фоне кажется более объемной за счет наличия большей тональной градации плоскостей, трактующих формы изображения. Использование ограниченной палитры в изображениях — сознательный ход, который позволяет вписать динамичные композиции в сдержанный по цвету и строгий ритмически интерьер перрона. Также ахроматическое решение мозаик подчеркивает изменение в отношении к смыслу изображаемых элементов, данный подход становится своеобразной реконструкцией, задающей временную дистанцию. Все вместе это создает сложный и убедительный пластический архитектурно-художественный образ.

Интересным примером, демонстрирующим, смысловое и пластическое соответствие цветного графического изображения пространству интерьера, служат мозаики станции метро «Озерки» 1988 г. Станция расположена в зеленой зоне бывшего пригорода, а теперь, уже давно, района Санкт-

Петербурга. Тема природы, смены времен года стала основой художественных произведений в лаконичной архитектуре односводчатого перронного зала станции. Цикл мозаичных панно находится на торцевых стенах подземного зала и на его полу. Материалами исполнения выбраны натуральный камень и смальта. Круги выполняют функцию графических символов озер, наполненных знаками смены времен года. В различных сочетаниях эти знаки превращаются либо в мозаичную композицию «Венок времен года», расположенном при спуске по эскалатору, либо становится четырьмя мозаичными элементами пола — «озерами», символами времен года. Художественный образ станции завершается большой мозаичной композицией «Отражение», которая наполняется графическим ритмом из весенних, летних, осенних, и зимних деревьев. Водная гладь круга — озера очерчена синим цветом, условно означая цвет воды, в которой отражаются растения. Художники сочетают темные и светлые силуэты растений, передают характер деревьев графическим наполнением. Бело-серый экран изобразительной плоскости собирает весь ажур разномодульных элементов композиции. Эстетика рисунка, своей ясностью и чистотой напоминает этрусские изображения. Бархатистая поверхность мозаики «Отражение» торцевой стены зала, выполненная из естественного камня, сочетается с полированными напольными изображениями. Цикл напольных мозаик «Времена года» заполняется ультрамарином воды с золотыми вкраплениями осенних листьев, рисующими линиями оливкового тона, светло-голубыми и белыми цветовыми сочетаниями полированного камня. Авторы мозаик не называют разницу времен года, полной цветовой палитрой, а используют малое количество цвета, который ассоциируется с конкретным природным периодом. Подобное тактичное цветовое решение позволяет вписаться изображениям в аскетичную архитектуру станции. Как уже отмечалось, «Понятие декоративности не всегда связано с интенсивностью цвета. Оно может присутствовать и в работах совсем иного рода, требующих особой чуткости к тончайшим тональным сочетаниям» [1]. Проект станции метро «Озерки» — поэтический образ в камне, результат обобщения смысловых и пластических соответствий ландшафта города и подземного ансамбля, который складывается в принципиальную архитектурно-художественную концепцию.

Еще один яркий пример, которым можно проиллюстрировать графическую эстетику в мозаичных изображениях — это станция «Крестовский остров» 2003 г., расположенная в парковой и спортивной зоне Петербурга. Темой цикла мозаичных композиций из натурального камня, по замыслу художников стали аллегорические изображения рек и островов нашего города. Основой строя архитектурного образа подземного зала станции стало зодчество пригородов Петербурга XVIII в. в современном прочтении. Центральный неф трехнефной подземной части станции украшают восемь мозаичных композиций под названием «Реки и острова Петербурга», представляющие собой замкнутые круги рек и островов города. Принцип рисующих

линий в изображениях заимствован из греческих и византийских образцов. Художники сочетают линии разного модуля, оттенка и тона, градуируя насыщенность камня — от, почти черного до тонально белее легких серых и золотых цветов. Линеарный прием изображений гармонично взаимодействует с живыми фонами. В решенных графически мозаиках фон выполняет функцию основного экрана, в разной степени, проникающего своим локальным тоном и внутрь пластических форм. Пропорционально укрупненные конечности усиливают образное звучание персонажей. Фигуры смотрятся тяжеловесными и значимыми. Язык изображений также напоминает стилистику петербургской скульптуры XVIII в. На стенах путевых нефов размещены архаичные по пластике, очерченные кругами маскароны символических изображений островов Петербурга. Круги композиций, изображающие реки и острова, по ритмическому заполнению напоминают античные монеты, это впечатление усиливает наличие шрифтов с наименованием названий рек и островов города. Подобная стилистика и материал исполнения наиболее полно находят выражение в работах творческого объединения «ФОРУС» в здании Национальной библиотеки на Московском проспекте. Особенности изображений этого объекта отображены в публикации автора статьи ранее [2].

Примером архитектурно-художественной концепции, также служит станция метро «Спасская» 2008 г. Название станции метро «Спасская» происходит от названия разрушенного в 1961 г. храма Спаса на Сенной. Этот храм с XVIII в. стоял на Сенной площади Санкт-Петербурга. Проектируя станцию метро Спасская, архитектор Е. М. Рапопорт, стремился предать архитектуре подземного зала черты классического Петербурга. В мозаиках, как предполагалось, должна была прочитываться тема утраченных храмов, которая в дальнейшем была заменена вариантом, посвященным зодчеству Петербурга и трем векам петербургской архитектуры. Две архитектурно-художественные композиции, в виде своеобразных триумфальных арок размещены в центральном нефе подземного зала станции. Одна из композиций — «Зодчеству Петербурга» представляет собой увенчанную коринфской капителью триумфальную колонну с прислоненным к ней каменным диском, на котором высечены имена зодчих, строивших великий город. По обе стороны от колонны расположены пропилеи или разомкнутые «врата» с декоративными элементами петербургских зданий. Сверху композицию замыкает кессонированный арочный свод, напоминающий античные плафоны. Вторая композиция почти повторяет предыдущую, но центральным ее элементом становятся сомкнутые «врата». Идея архитектора Е. М. Рапопорт нашла визуальное отображение в мозаиках, иллюстрирующих взаимопроникновение экстерьера в интерьер. Художники сконструировали сложный образ-воспоминание триумфальных арок Санкт-Петербурга. В двух композициях «Зодчеству Петербурга» Н. П. Фомин, С. Н. Репин, И. Г. Уралов, В. В. Сухов

используют сочетание приемов плоскостных и иллюзорно-объемных графических элементов. Маскароны, вставленные в клейма-квадраты, решаются в принципах античного мозаичного набора и прочитываются как плоскость, а изображаемые архитектурные элементы трактуются намеренно объемно. Граненость трактовки архитектурных деталей достигается благодаря тональному разбору плоскостей элементов относительно условного источника освещения. Набор белых, золотистых, оливково-серых камней дает ощущение теплого свечения, эффект чего усилен электрическим подсветом интерьера.

Общей концепцией Творческой группы в решении изобразительных задач является стремление к лаконичности, гармонии. Интересно на этот счет высказывается И. Г. Уралов, приводя в пример монументалиста Сикейроса, художник одновременно восхищается творческим дарованием мексиканца и в тоже время не согласен с тем, как Сикейрос «втискивает», изображение в интерьер. Художник И. Г. Уралов говорит о необходимости мыслить гармоническими соответствиями, опираясь на опыт европейской культуры, когда изображение не подавляет архитектуру и наоборот. Речь идет о синтезе искусств в едином пространстве, подразумевающее гармоничное сосуществование архитектуры и изображения. Как считает О. А. Швидковский, «...синтез искусств, прежде всего, требует четкой системы соподчиненности, соразмерности в том, что, где, и как располагается» [3, с. 61]. То есть искусства, входящие в архитектурно-художественную структуру, объединяются на основе общности жизненного, идейно-художественного содержания. Задача изображения не повторять, а дополнять архитектуру, отчасти, звучать в унисон, при этом сохраняя свою индивидуальность. Другими словами, новые возможности архитектурно-изобразительного комплекса, достигаются, когда каждое из искусств, сохраняя свою специфику, рождает целое.

Обращаясь к истокам зарождения изображения как такового, очевидно, что именно графический язык является первоисточником всех художественных пластик. В графике, как в художественно-пластическом проявлении, кроется колоссальный творческий потенциал. Графический подход в изображении является, как самостоятельным проявлением, так и средством, позволяющим тонально, колористически и пластически соединить изображение со средой, не перегружая информативно и не разбивая целостного восприятия архитектурного ансамбля. На примере описанных произведений творческого объединения «ФоРУС», становится возможным утвердить лаконичную пластику графики, как наиболее употребимое средство взаимодействия изображения с массивным пространством общественного сооружения. Также, будучи по своему определению более условным языком, графика позволяет апеллировать в изображениях символическими категориями. На примере совместных работ творческого тандема становится очевидно, что художника-монументалиста интересует в творческом процессе,

как преодоление материала, так и его утверждение. Мозаики художников Фомина, Репина, Уралова, Сухова возможно отнести к образцам монументального искусства достигших уровня символов своего времени, которые развивают действительность, и переделывают ее, что соответствует назначению настоящего художественного произведения.

Литература

1. Кутейникова, Н. И. Четыре стиля модерн в творчестве современных мастеров Петербурга / Н. С. Кутейникова // Научные труды. Выпуск 46. — СПб, 2018. — С. 225-236.

2. Турчин, А. Ф. Символика мозаик здания Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге / А. Ф. Турчин // Научные труды. Выпуск 46. — СПб, 2018. — С. 213 -224.

3. Швидковский, О. А. Гармония взаимодействия: (Архитектура и монументальное искусство) / О. А. Швидковский. — М.: Стройиздат, 1984. — 280с.

УДК 741.021.2:725.314

Ю. В. Борчуков

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

О дипломной работе «Галантный век» и эскизах оформления вестибюля станции метро «Театральная» в Санкт-Петербурге

Галантный век в течение долгого времени вдохновлял мастеров на создание художественных произведений. Его противоречивость и таинственность, эксцентричность и декоративность притягивали внимание многих известных художников. Задача данной статьи — рассказать от лица автора, как происходила работа над дипломом «Галантный век», получившая развитие в эскизах для станции метро «Театральная» в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: галантный век, монументальная живопись, витраж, декоративность, композиционное решение.

Yury V. Borchukov

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university of
industrial technologies and design

About the thesis "Gallant century" and sketches to registration of a lobby of the Theatrical metro station in Saint-Petersburg

The gallant century inspired masters on creation of works of art for a long time. Its discrepancy and mystery, eccentricity and decorative effect attracted attention of many famous artists. A task of this work — to tell on behalf of the author as the work on the diploma "Gallant century" which gained development in sketches for the Theatrical metro station in Saint-Petersburg was conducted.

Keywords: gallant century, monumental painting, stained-glass window, decorative effect, composite decision.

Во многом благодаря архитектуре старого Петербурга я начал понимать великую красоту стиля барокко и готики. Меня волновали загадки русской и европейской истории XVII и XVIII вв. Захотелось посвятить свое творчество углубленному изучению романтической эпохи.

Ещё на втором курсе академии в мастерской И. Г. Уралова мною был сделан композиционный эскиз на тему «Измена». Эта работа была наполнена эстетикой ночной таинственности с преобладанием фиолетовых и чер-

ных синих и кроваво-бордовых цветов. Сюжет раскрывал тему предательства во времена маркизов и фавориток. На переднем плане в карнавальных костюмах и в тени стоят дома и кавалер. Мы не видим их лиц, они в масках и повернуты к нам спиной. Их тёмные силуэты смотрят вглубь пространства картины, а там расположен симметричный боскетный парк в виде лабиринта.

С холодным цинизмом они наблюдают за комичной мужской фигурой с фонарем. Законный супруг этой дамы, запутавшись в лабиринте, пытается найти свою возлюбленную. А на заднем плане — салют. Композиция получилась яркой и острой. Задача состояла в том, как при помощи режиссуры можно выразить психологическую атмосферу, сложившуюся между персонажами, и их общее отношения к жизни.

Затем, распределившись в мастерскую под руководством профессора А. К. Быстрова, я ознакомился с авангардом начала XX в. В связи с тем, что встал вопрос о художественном решении станции метро «Театральная» Александр Кирович предложил студентам разрабатывать тему «Театр». Мы с интересом принялись за такую творческую тему. Поступали различные предложения: античный театр, итальянская комедия дель арте. Кто-то делал дореволюционный театр «Буфф», а кто-то приобщался к законам супрематизма и разрабатывал темы Обериутов и спектакль «Победа над солнцем». «Русские сезоны» С. П. Дягилева тоже не остались без внимания. Был, конечно, и современный театр в различных вариациях. В итоге получился обширный набор решений, разнообразных по своему пластическому языку и стилистике цветового строя.

Я же взял тему «Галантный век» как наиболее торжественный и театральный период в истории. Театр в Европе XVIII в. стал активно развиваться. Он был центром притяжения светской жизни, который необходимо было посетить иностранцу и который был привычным местом встреч для парижской аристократии. Именно в театре общество находило отражение своих идеалов — ту яркую, сказочную, полную превращений, любовных коллизий и чудес жизнь, которая была так далека от прозы будней, которая украшала своим существованием повседневность. Кроме того, театр был идеальным местом для упражнений в галантности, поводом выйти в свет, с его тщеславной суетой.

В Париже в XVIII в. царили 3 вида театра. Первым по значимости был Театр французской комедии, основанный ещё в 1680 г. по указу короля. Вторым был Театр итальянской комедии. Он финансировался из государственной казны и во многом зависела от вкуса двора; в нём выступали в основном итальянские актёры. Основан он был даже раньше, чем Театр французской комедии.

Ещё один важный театр для Парижа XVIII в. — это Театр комической оперы. Его отличие было в том, что он был музыкальным. Со временем он

присоединился к Театру итальянской комедии. На его сцене шли фарсы, комедии, пьесы с музыкой. Помимо крупных городских театров, в моду вошли небольшие частные театры, возникшие в домах аристократии и богатой буржуазии. В таких театрах число зрителей могло быть равным числу актёров, а замысел нередко исполнялся самим автором, будь то балет, ария или комедийная пародия.

«Театр стал любимым развлечением знати; в спектаклях, адресованных избранной публике, участвовали как сами владельцы салонов, так и их друзья. При этом женщины нередко исполняли мужские роли, а мужчины могли выступать в женских ролях — особенно, если это были музыкальные представления, в которых пели приглашенные певцы-кастраты: элемент *travesty* был неотъемлемой, любимый составляющие театральной жизни того времени.

В изобразительном искусстве первой половины XVIII в. театр оказался непосредственно связан с жанром «галантных празднеств», открытым А. Ватто. В картинах этого мастера часто можно встретить сюжеты, в которых главными героями являются персонажи итальянской комедии дель арте. При этом иногда написанные Ватто композиции находят параллели в современных художнику театральных постановках. Известно, что художник хранил у себя в мастерской костюмы актёров комедии дель арте и нередко писал в них групповые портреты своих знакомых. Тонкая грань между реальностью жизни и реальностью театра порой едва заметна в полотнах мастера; цена галантного музицирования в парке может оказаться представлением труппы итальянского или французского театра, изображение поющих актеров в костюмах и масках — портретом членов знатной семьи» [2]. Таким образом театр можно обнаружить и в античных фресках, и в живописи XX в.

«В XVIII веке складывается так называемая абсолютистская культура, которая создаёт новый идеал жизни» [3]. Во Франции, во времена правления Людовика XIV был определен придворный ритуал, в основе которого лежало развлечение и наслаждение как принцип жизни, поощрение всех видов искусств и преклонение перед красотой молодости. Нормами придворного этикета стали и колкое остроумие, и защита своей чести любой ценой». Обходительность и демонстративная почтительность по отношению к даме, изысканный флирт в рамках внешних приличий. Тон задают сами государи. Это становится модой, символом хороших манер, и данный стиль культивируется в различных кругах дворянства и буржуазии: галантность следует рассматривать как «характерную черту эпохи» [3].

«Любовь стала вопросом тщеславия, мужчины и дамы ведут «мотыльковый» образ жизни, порхая от одной связи к другой. Всё насыщенно чувственностью и кокетством» [3]. В искусстве барокко появляется новое направление под названием рококо. В архитектуре и убранстве интерьеров появляется такой элемент как рокайль (узор в виде раковины неправильной

формы). Для дворцов в этом стиле характерна помпезность, а также некоторая перегруженность лепниной с вычурным рисунком. Обилие изящной мебели и предметов интерьера с утонченной резьбой. Перенасыщенность стала нормой. «Однако все эти наиболее яркие черты абсолютистской культуры касались исключительно двора, придворной знати и, конечно, монарха. Что же касается подданных, то народ существовал исключительно для государя».

Целью его существования было повышение возможностей наслаждения жизни государя и его двора. Население было обречено на голодную смерть или на жизнь среди постоянных лишений и забот. И то, что ежегодно тысячи умирали голодной смертью, нисколько не тревожило монарха. Так, например, в то время как Людовик XIV истратил миллионы на роскошные постройки, население провинции Дофинэ питалось травой и корой» [3].

В аристократических салонах костюм и косметика скрывали истинный возраст — напудренные, в покрашенных париках все одинаково молоджавы. «Любовь стала вопросом тщеславия: иная женщина старается «взять верх» над другими числом своих возлюбленных. Мужчины и дамы ведут «мотыльковый» образ жизни, порхая от одной связи к другой. Всё насыщено чувственностью и кокетством» [3]. Характерной чертой общения в светских кругах становится непрямолинейность, загадочность и романтизм. «Среди атрибутов — мушки, перчатки, платки, маски. Веер, например, превращается в постоянного спутника женщины: он позволяет ей либо скрывать свои чувства и настроение, либо специально акцентировать их. Без веера женщина чувствует себя незащищенной. Особый язык его движений может сообщить о планах и намерениях» [3].

«В эпоху барокко изобилие рельефно «вылепленных» форм, достигаемых за счет использования самой ткани: рюши, оборки, пучки лент, банты. Ими могли украшать любую деталь костюма, вплоть до перчаток, штанов, туфель. Деталь, характерная для барокко и рококо — обувь на каблуках (как у женщин, так и у мужчин). Каблук меняет манеру держаться, делает походку несколько искусственной, но одновременно и пластичной. Использование корсета, и юбки с жёстким каркасом придавало женской фигуре ещё более изящный силуэт. Во второй половине века причёске стали уделять такое внимание, что она превращается в настоящее искусство. Особенно неестественна и вычурна она была в 1780-1790-х гг. — в так называемую эпоху Марии-Антуанетты. Используя сложные каркасы, взбивая, завивая волосы, на голове создают целые композиции: корабли, блюда с фруктами, садово-парковые пейзажи» [3].

Мужчины носили треуголки различных вариаций, которые украшались лентами и перьями. «Молодых щеголей из высшего общества и «новых французов» 1790-х гг. называли - инкруайябль (*incroyable*) — «невероятный». Их костюм был верхом эксцентричности: они надевали короткий жи-

лет, сюртук или фрак с огромнейшими лацканами, широкие панталоны, сапоги с отворотами и огромный, широченный галстук, часто из кисеи, закрывавший весь подбородок. Воротник рубашки крахмалился и наполовину закрывал щеки. Прическа состояла из массы длинных, неровно остриженных волос, закрывавших большую часть лица и спускавшихся на щеки и плечи так называемые «собачьи уши». Головным убором служила огромная треуголка. На ленте вокруг шеи висел лорнет со стеклами величиной с блюдце, а в руках была суковатая дубинка» [1]. А когда речь заходила о карнавалах, то здесь искушённым модникам давалась полная свобода фантазии. Конечно, такие особенности одежды накладывали огромный отпечаток на манеру поведения в обществе. Созерцание подобных костюмированных представлений вызывает и сейчас большой интерес и является источником вдохновения для многих художников, и я среди них — не исключение.

Моя дипломная работа задумывалась как эскиз для росписи театрального фойе. На ее создание повлияло творчество таких художников как Джотто ди Бондоне, Пьеро делла Франческа, Джованни Баттиста Пиранези, Жак Калло, Ж. А. Ватто, П. Р. Пикассо, П. Клее, С. Дали, К. С. Малевич, В. В. Кандинский, А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, М. М. Шемякин, В. А. Мильникова, объединение «ФОРУС». Это трехчастная композиция, каждая часть из которой может существовать отдельно. Но их объединяет общий стиль и архитектура, которая выглядит как декорация. Центральная композиция является главной, а две боковые — дополнительными.

Левая часть триптиха посвящена теме нарциссизма и самолюбования. Некоторая кулуарность, камерность и интимность архитектуры здесь подчёркивает саму задачу раскрываемой темы. В центре композиции мы видим фонтан, его можно назвать символом нарциссизма. Он как экзотический цветок притягивает к себе внимание окружающих. Танцующие пары в изящных, неторопливых позах смотрят с интересом друг на друга. Движение их спокойны и лаконичны, музыка наполняет атмосферу утонченной строгостью. Преобладание синего и белого в этой части триптиха сознательно усиленно, направляя мысли зрителя в холодную беспредметность и легкость. Фигуры персонажей как будто вырезаны из белой бумаги. Они напоминают красивые, но мёртвые манекены. Скванность и церимониальность заученного танца высмеивается арлекином, не желающим подчиняться общим правилам, а ему подыгрывает хулиганистый скрипач.

В центральной части — тема власти и манипуляции (ил. 1). Здесь преобладает борьба между фиолетовым цветом и зеленым. Перед нами уличный театр. Марионетки и кукловоды, стоящие на ступенях социальной иерархии. Гротескные позы дерущихся кукол говорят зрителю о безвольности своих действий. Власть сосредоточена в руках женщины и даже сам король оказался сдвинут в сторону. Фигура королевы в безликой маске отдает приказание своим подчинённым, а те, в свою очередь, дергают за нужные нити — и система работает. Отношения показаны с готическим сарказмом.

Тут и там мелькают чёрные тени. Люди и куклы смешались в общей карнавальной шахматной игре. Но мрачное предчувствие не покидает зрителя. Какая правда скрывается за всей этой мишурой? И какова цена этого веселья? Напудренный парик может стать символом этого обманчивого мира иллюзий.



Ил. 1. Борчуков Ю. В. Дипломная работа «Галантный век».
Центральная часть триптиха. 2014 г.

В правой части сюжет с лабиринтом дополнен и переосмыслен. Похоже, что здесь, на фоне общего веселья, созревает какой-то заговор с похищением. Античные скульптуры выглядят живее, чем настоящие люди. Чудак с красным фонарем запутался в лабиринте собственных страстей. Куда заведет его выбранная дорожка? Возможно, в тупик или на прежнее место. Вопрос остаётся открытым, это непонятно даже зрителю. Зелёный цвет доминирует в этой части триптиха, вселяя надежду, что всё закончится хорошо. Фигуры музыкантов со старинными инструментами по краям картины придают ощущение музыкального торжества.

Смысловая многослойность общей композиции создаёт портрет эпохи. Стилистический язык близок флорентийской мозаике, хотя это роспись. Такой язык выбран неслучайно при необходимости любой фрагмент можно развить и выполнить в мозаике или даже в витраже.

По указанию профессора А. К. Быстрова моя дипломная работа была взята за основу при разработке эскизов к станции метро. Планировалось сделать витраж на основе центральной части с сюжетом про кукольный театр (ил. 2). А две боковые части диплома доработать и перевести во флорентийскую мозаику. Основными задачами стояли художественный отбор и упрощение. При переводе центральной части в витраж композиция была сильно изменена. Нужно было учитывать инженерные особенности несущих конструкций оконных рам, и так выстроить рисунок персонажей, чтобы это выглядело красиво и эстетично. На боковых стенах должна была быть мозаика.

Но стены эти были не ровные, а зигзагообразные. Это придавало дополнительную сложность, и нужно было вписать композицию так, чтобы наиболее значимые фрагменты не попадали на изгибы стены, что повлекло бы за собой ненужную деформацию изображения.



Ил. 2. Борчуков Ю. В. Эскиз витража для станции метро «Театральная» в г. Санкт-Петербург

Мною был сделан ряд эскизов в цвете к витражу и мозаике. Это обсуждалось с архитектором, но работа была приостановлена в связи с отсутствием финансирования. Возможно, с течением времени ситуация изменится.

Литература

1. Блейз, А. Европейский костюм конца 18 века / А. Блейз. URL: <http://mir-kostuma.com/19-vek/item/50-moda-rococo> (дата обращения 10. 01. 2019).
2. Галантные игры. Французская гравюра эпохи рококо из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. URL: <http://www.museum.ru/N52708> (дата обращения 04. 01. 2019).
3. Еникеева, Д. Культурология: конспект лекций. Галантный век – век женщины / Д. Еникеева. URL: <https://nashol.com/2011040254101/kulturologiya-konspekt-lekicii-enikeev-d-m.html> (дата обращения 05. 01. 2019).

УДК 730:7.04"19/20"Karl Marks
А. В. Прозорова
Санкт-Петербург, Россия
Государственный Русский музей

Трансформация образа Карла Маркса в XX и XXI веках (опыт Ленинского плана монументальной пропаганды и современное искусство)

Становление иконографии известной личности несет в себе два главных постулата: 1) образ должен быть узнаваемым и схожим с реальностью; 2) образ идеализируется. Сохранение в балансе этих двух разновекторных направлений создает для художников ту базу, на которой в портретном искусстве выстраивается длительная и трудная работа над передачей облика известного человека. Вырабатывается канон изображения, который трансформируется в зависимости от требований времени. В образе Карла Маркса совпали незаурядная внешность и харизматическая личность. Уникальным является эволюция иконографии немецкого политического деятеля на территории нашей страны в эпоху Советской власти.

Ключевые слова: Карл Маркс, иконография, скульптура, план монументальной пропаганды

Anna V. Prozorova
Saint-Petersburg, Russia
State Russian museum

The transformation of the image of Karl Marx in the XX and XXI centuries (experience of Lenin's plan of monumental propaganda and contemporary art)

The formation of the iconography of a famous person carries two main postulates: 1) the image must be recognizable and similar to reality; 2) the image is idealized. Maintaining the balance of these two different directions creates for artists the basis on which the portrait art is built a long and difficult work on the transmission of the image of a famous person. Produced Canon image that morph depending on time requirements. In the image of Karl Marx coincided outstanding appearance and charismatic personality. The evolution of the iconography of the German politician on the territory of our country in the era of Soviet power is unique.

Keywords: Karl Marx, iconography, sculpture, monumental propaganda plan

Осенью 2018 г. Государственный Русский музей, отмечая 200-летие со дня рождения Карла Маркса, в корпусе Бенуа открыл выставку «Карл Маркс навсегда?» и выпустил каталог выставки [2]. В 2018 г. в Европе проходили выставки, посвященные Марксу и самая большая, состоялась в мае в Трире, его родном городе.

Человеком тысячелетия был назван Маркс, величайший мыслитель по данным опроса, проведенного BBC, через Интернет в конце 1999 г. Он опередил Альберта Эйнштейна с теорией относительности, Исаака Ньютона с законом всемирного тяготения, Чарльза Дарвина с идеями о происхождении видов и человека. Леонардо да Винчи был назван первым художником, Уильям Шекспир — первым писателем тысячелетия. Плеханов, Ленин, Троцкий, Сталин, Мао Цзэдун, Че Гевара и Кастро считали себя его наследниками и продолжателями его дел. Идеи Маркса господствуют в настоящее время в полуторамиллиардном Китае, Вьетнаме, На Кубе, в Северной Корее. Наше время с экономическими катастрофами вызвало вновь интерес к трудам и личности Маркса. Библия и Манифест Коммунистической партии могут сравниться своими тиражами. После Иисуса Христа, пожалуй, никто не вызывал такого масштабного поклонения и такого количества изображений, как Маркс. Маркс был кумиром целого поколения российских интеллектуалов. Он сделался пророком, тайновидцем. В начале XX в. в России в связи с ростом революционного движения появляется особый интерес и желание изучать главный труд ученого — «Капитал» [5]. Создание портретов Карла Маркса русскими художниками становится социальным запросом. В 1905 г. ученица Родена Анна Голубкина создает скульптурный портрет — это был первый «русский Маркс» (ил. 1). Работа была исполнена по просьбе Российской социал-демократической партии. Эта скульптура была известна до 1917 г. и сыграла важную роль в формировании образа Маркса. Анна Голубкина участвовала в революционном движении и создает сложный образ мыслящей стихии. Подобно морским волнам, находящимся в постоянном движении — тревожным, предгрозовым, исполнена поверхность скульптуры. Из темных глазниц вперед, в будущее устремлен взор. Искусство Голубкиной принадлежит символизму. Она создает глубоко самобытное произведение, которое было поставлено на службу партии. Многократно отлитый в гипсе портрет пополнял партийную кассу. Документальная иконография Маркса необычайно скудна: всего 15 фотографий. И художникам, которые работали над портретом философа, приходилось опираться на 1–2 фотоизображения. Обладатель необычайно эффектной внешности, Маркс был достойной моделью. С самых первых портретов складывается образ мыслителя, так знакомый всем. Некоторые портреты, созданные по заказу РСДРП, сделали внушительную государственную карьеру. Так, бюст Маркса работы Георгия Алексева 1907 г., был установлен в нескольких городах советской России и даже в Кремле.

Маркс никогда не был в России. Но его присутствие было повсеместным. Его узнавали в лицо, заучивали его афоризмы, изучали его труды. Это происходит после Великой Октябрьской революции. Ленинский план монументальной пропаганды, принятый в апреле 1918 г., сделал изображение Маркса обязательным атрибутом и украшением советских городов, поселков, учреждений.



Ил. 1. Анна Голубкина. Карл Маркс. 1905 г. Бронза. 57x46x38. ГРМ.

Самый первый памятник появился в Пензе в мае 1918 г. В Москве 7 ноября 1918 г. был открыт памятник Марксу и Энгельсу. Петроград, Киев, Симбирск и другие города открывают памятники Марксу. Идеология была защитой плохого художественного исполнения. Марк Шагал в своих воспоминаниях писал о памятнике в Витебском саду, воздвигнутом его учениками из местной художественной школы. Вскоре к ужасу Марка Шагала появился второй памятник «громоздкий, тяжелый, он был очень непригляден и пугал кучеров на ближней стоянке. Мне было стыдно. Но разве я виноват?» [4, с. 77]. Культ Маркса представляется наиболее отвлеченным от внешности и личности реального человека. Вместо тела постамент — голова профессора Доуэля. В работе над образом Маркса принимали участие и достойные мастера. На выставке были представлены две работы кисти выдающегося русского живописца Николая Фешина (ил. 2). Изображение в полный рост Фешин писал в рамках ленинского плана монументальной пропаганды по заказу местного Политотдела. Писал художник свою работу в Политуправлении Красной Армии 2–3 месяца. Фешину были предоставлены материалы, статный натурщик из военнослужащих. Он писал портрет по фотографии, сочиняя собственного Маркса, при этом дополняя его психологическими чертами. Очень выразительны руки, очень эффектна, стремительна фешинская живопись. Фешин был далек от революционных идей, но он в это время возглавляет Казанское художественное училище, в котором не было дров, художественных материалов. Желая поправить положение училища, художник берется за этот важный государственный заказ, создавая замечательное произведение. Этот портрет выставлялся на митингах, собраниях, конференциях.

Современник свидетельствует о том, что видел однажды этот портрет прибитым к зданию на площади. Как декорация первомайского праздника, портрет был украшен пихтой и бумажными цветами. Поскольку изучением «Капитала» занялись люди нашей страны, едва умеющие читать, возникла необходимость создавать в традициях лубка агитационные плакаты, поясняющие социальную теорию Карла Маркса. И над этими государственными заказами работали крупные мастера, такие как Александр Самохвалов, который исполнил Производбюро при Академии художеств в 1920-е гг. схемы, поясняющие развитие общества от племенного строя до всемирного социалистического союза трудящихся. Над образом Маркса работали художники петроградского фарфорового завода. В 1918 г. Наркомпрос запускает программу создания агитационного фарфора — миниатюрная параллель плана монументальной пропаганды. Государственный фарфоровый завод в Петрограде получает заказ на создание памятных бюстов «великим людям в области революции». Одним из первых произведений стал бюст Маркса, выполненный скульптором Василием Кузнецовым. Голова Маркса



Ил. 2. Николай Фешин. Карл Маркс. 1918 – 1919. Х., м. 245x143. РГАСПИ.

на постаменте представляет собой миниатюрный памятник. Такие фарфоровые изделия должны были украшать письменные столы секретарей партячейки, директоров заводов, советских учреждений.

Очень интересно и иронично отмечает навязчивость изображений Маркса Герберт Уэльс в 1920 г., посетивший советскую Россию. В своем очерке «Россия во мгле» он пишет: «Куда бы мы ни приходили, повсюду нам бросались в глаза портреты, бюсты и статуи Маркса. Около двух третей лица Маркса покрывала борода — широкая, торжественная, густая, скучная борода... Вездесущее изображение этой бороды раздражало меня все больше и больше. Мне неудержимо захотелось обрить Карла Маркса» [3, с. 19]. Заказы на портреты классиков марксизма были столь часты, что среди натурщиков появляется ампула на облик Маркса, Ленина — отпускали бороды, отращивали усы. Быстро складывается иконография Маркса. Статный, внушительной фигуры человек с пышной шевелюрой, большой окладистой бородой, серьезными глазами. Этот образ был бесконечно далек от реального человека. Он не был замешан в трагичных событиях, революции, социальных катастрофах и не вызывал отторжения. Он занимает место Бога-Отца в иерархии новой идеологии.

На выставке была представлена работа из коллекции Русского музея, исполненная неизвестным художником, в 1920–30-е гг. Портрет Карла Маркса в облаках как небесное знамение. В 1920–30-е гг. в Советском Союзе канонизируется облик философа, который был растиражирован в скульптуре, живописи, печатной графике, на марках, значках, знаменах. В 1960-е гг. возникает желание вдохнуть что-то человеческое в укоренившуюся трактовку. Здесь большую роль сыграл Лев Кербель. В 1961 г. был открыт в Москве знаменитый памятник Марксу. Мощный, внушительный, исполненный торжественности, величия и человечности. В 1960 г. Алиса Порет создает крошечную и очаровательную работу «Прогулка Карла Маркса и Генриха Гейне», где Гейне — старший современник Маркса изображен юным и вдохновенным поэтом-романтиком, а молодой Карл Маркс изображен дородным седобородым мужчиной. Две сложившиеся иконографии трудно нарушить. И художница с кажущейся наивностью соединяет их.

В 1980-е гг. на излете советской власти искренне возникает потребность общества внести в образ Маркса лирические черты, сделать его по-мужски привлекательным, наполнить искренним чувством. Работы Юрия Походаева и Анатолия Левитина отличаются именно этими качествами.

Когда рухнули идеологические основы, возникает озорное желание отвести душу, отомстить Марксу за принудительное повсеместное изучение его трудов в советских учебных заведениях. И художники создают Маркса скачущим навстречу ветру, стоящим в очереди за пивом, сидящим за пустым прилавком советского магазина, в компании с Микки Маусом и т. д.

«Колдовские Художники» в 2018 г. создают живописно-архитектурный объект «Капелла марксизма» — грандиозное произведение с центральной фигурой Карла Маркса в центре, с глумливо анекдотичными рядами: «Марксизм шагает по планете», «Житие Карла», «Знаменитые марксисты». Этот внушительный арт-объект вызывает смешанные чувства. С одной стороны, это злое остроумие, с другой стороны, подробность в изображении темы говорит об интересе и признании важности темы. Негативная рефлексия последней части выставки ничуть не вредит образу Маркса. Он столь велик, что злые шутки не умаляют его величия. Карл Маркс прожил интересную жизнь на территории Советского Союза и Советской России. Едва ли он мог предполагать сколь значительна будет его вторая жизнь. Нам же интересна трансформация образа как пример эволюции иконографии героя на протяжении чуть больше века в пределах одной страны.

Эта выставка, которая проходила в Русском музее в сезон 2018/2019 г., оказалась самой интересной для посетителей [1]. Нетрадиционная среди ряда музейных художественных выставок она вызвала самый живой отклик, будила ностальгические чувства, давала пищу для размышлений и вызвала интерес к трудам Карла Маркса.

Название выставки с вопросительным знаком представляется неправомерным. В настоящее время труды Маркса изучают во всем мире, они входят в обязательные программы учебных заведений США, Китая, во Вьетнаме, Северной Корее. Экономическая ситуация современного мира вновь заставила обратиться к его наследию, значит будут созданы новые портреты Карла Маркса. Трансформация образа продолжится. Не агитационно ходульным, не иронично, а на ином, более высоком уровне.

Литература

1. Прозорова, А. В. Карл Маркс навсегда? Методическая разработка экскурсионного занятия [Машинопись] / А. В. Прозорова. — СПб.: ГРМ, 2018. — 22 с.
2. Русский музей. Карл Маркс навсегда? К 200-летию со дня рождения. Альманах. Вып. 539. — СПб.: ГРМ, 2018. — 110 с.: ил.
3. Уэллс, Г. Д. Россия во мгле / Г. Уэллс. — М.: Госполитиздат, 1959. — 102 с.
4. Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал. — М.: Эллис Лак: Международ. фонд «Культ. Инициатива», 1994. — 204 [2] с.: ил.
5. Marx, K. Das Kapital: From Capitalist Exploitation to Communist Revolution / K. Marx. — Hamburg: Verlag von Otto Meisner, 1867. — 627 s.

УДК 762:75.052"17"

Е. А. Черная

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
архитектурно-строительный университет

К вопросу о монументальности гравюр Джованни Баттиста Пиранези и М. И. Махаева

Представлены результаты двух сопоставительных анализов гравюр XVIII в.: вначале композиции пяти офортов Дж. Б. Пиранези с изображением древнеримского храма Конкордии сравнивались с графическими и живописными работами его современников, потом рассматривались гравюры Е. Виноградова по рисунку М. И. Махаева, — «Проспект вверх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук» и копии этой гравюры, выполненные западноевропейскими мастерами. При исследовании композиции работ, внимание было направлено на выявление действий художника, запечатленных в многоуровневой структуре работы, направленных на выражение художественного замысла, формирование целостности и единства изобразительной формы с содержанием. Выявлены признаки структуры работ, влияющих на впечатление монументальности — целостность композиции; плоскостность; замкнутость; компоновка изображаемых объектов и пятен с учетом характеристик формата (размер, геометрия, центр, структура).

Ключевые слова: Пиранези, Махаев, монументальная графика, архитектурная графика.

Elena A. Chernaya

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of architecture and civil engineering

On the issue of the monumentality of J. B. Piranesi and M. I. Makhaev prints

Results of two comparative analyses of engravings of the 18th century are presented, in the beginning compositions of five etchings of J.B. Piranesi of c were compared by the image of the ancient Roman Temple of Concordia to graphic and pictorial works by his contemporaries, E. Vinogradov's engravings according to M.I. Makhayev's drawing, - "The avenue up to Neva between the Admiralty and Academy of Sciences" and the copies of this engraving executed by the Western European masters were considered then. At a research of composition of works the attention was directed to identification of the actions of the artist imprinted in

multilevel structure of work, directed to expression of artistic design, formation of integrity and unity of a graphic form with the contents. Signs of structure of the works influencing a monumentalism impression – integrity of composition are revealed; planeness; isolation; configuration of the represented objects and spots taking into account characteristics of a format (the size, geometry, the center, structure).

Keywords: Piranesi, Mahaev, monumental graphics, architectural graphics.

В профессиональной художественной среде люди, говоря о монументальности произведений, выполненных в разных пластических искусствах, используют следующие слова — динамичность, величественность образа, сила воздействия на зрителя, обобщенность, плоскостность изображения, ограниченный выбор изобразительных и выразительных средств, учет контекста. Раскрывая композиционные достоинства монументальной работы — ясность построения, учет больших отношений между изображаемыми элементами (пропорция, тон, цвет, освещенность, масштаб), присутствие на работе композиционного центра и главных акцентов, опорных точек. Все это вербальные описания внешних, визуальных качеств монументальных работ, при этом скрыты остаются композиционные действия художника, процесс «сочинения», или моделирования объема и пространства на плоскости, роль каждой части целого.

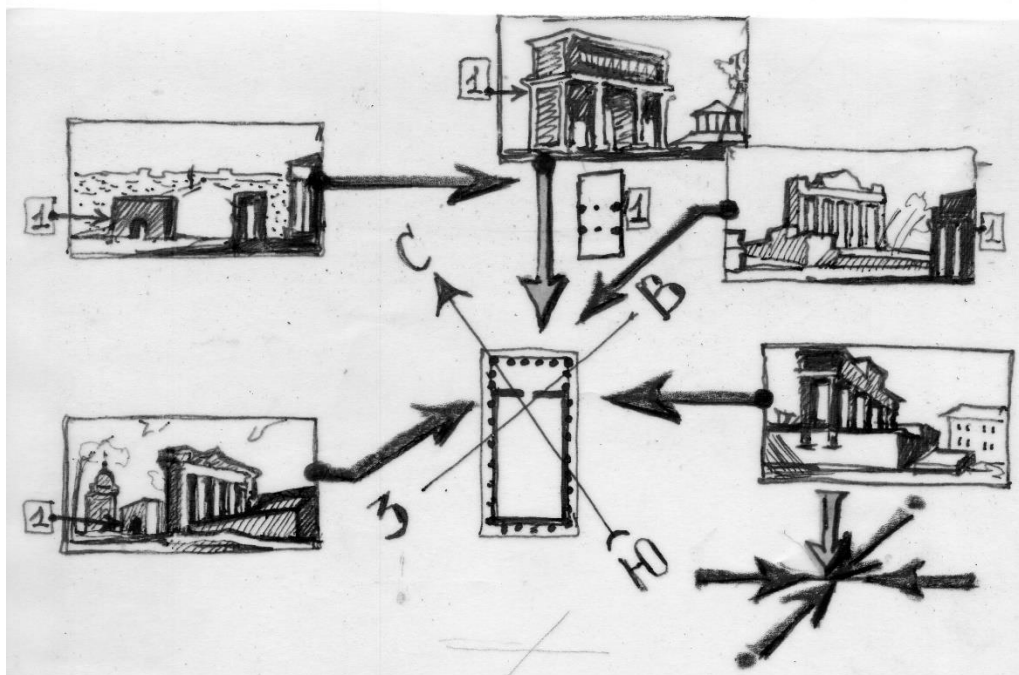
Исследовательский интерес статьи направлен на раскрытие, закономерностей композиции рассматриваемых эстампов, их геометрической структуры работы, способствующей целостности и согласованности формы с содержанием и ясности идеи художественного произведения.

Так как творческое, графическое наследие мастеров Дж. Б. Пиранези и М. И. Махаева значительно, то для выявления спектра признаков монументальности, нами были выбраны контрастные мотивы — изображение храма и проспекта реки.

Джованни Баттиста Пиранези (1720 – 1778) — известный итальянский художник, архитектор, был учеником сценографа, декоратора, мастера вездут и живописных плафонов Дж. Валериани. Архитектор на пяти гравюрах изобразил, частично или полностью, храм Конкордии (храма Согласия). Храм был посвящен древнеримской богине Согласия и возведен в 367 г. до н. э. По левую сторону от него был храм Веспасиана, по правую — арка Тиберия и базилика Юлия, а впереди — арка Септимия Севера. Храм располагался около основания Капитолийского холма в северо-западной части римского форума Романум. В XVIII в. эта территория была заброшена и использовалась под пастбище для коров и называлась Кампо Ваччино (*Campo Vaccino*) и [1, с. 116, 279, 331, 325, 332]. Нами рассматривались следующие работы архитектора (ил.1):

- «Veduta del Tempio della Concordia»;
- «Altra veduta degli avanzi del Pronao del Tempio della Concordia»;

- «Veduta di Campo Vaccino»;
- «Avanzo del Tempio della Concordia»;
- «Veduta dell'Arco Settimio Severo»



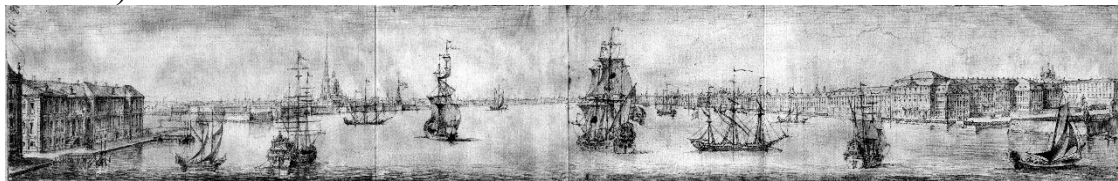
Ил 1. Пять гравюр Дж. Б. Пиранези с изображением Храма Конкордии (арка Септимия Севера обозначена цифрой – 1).

Михаил Иванович Махаев (1718—1770) — русский мастер ландкартного дела Гравировальной палаты Академии наук, рисовальщик, перспективист, занимался рисованием под руководством О. Эллигера и Б. Тарсия, обучался перспективе у Дж. Валериани. На основе его рисунков мастера палаты Я.В. Васильев, Е. Г. Виноградов, Е. Т. Внуков, А. А. Греков, И. П. Еляков, Г. А. Качалов выполнили резцовые гравюры запечатлели художественный образ Санкт Петербурга второй половины XVIII в.

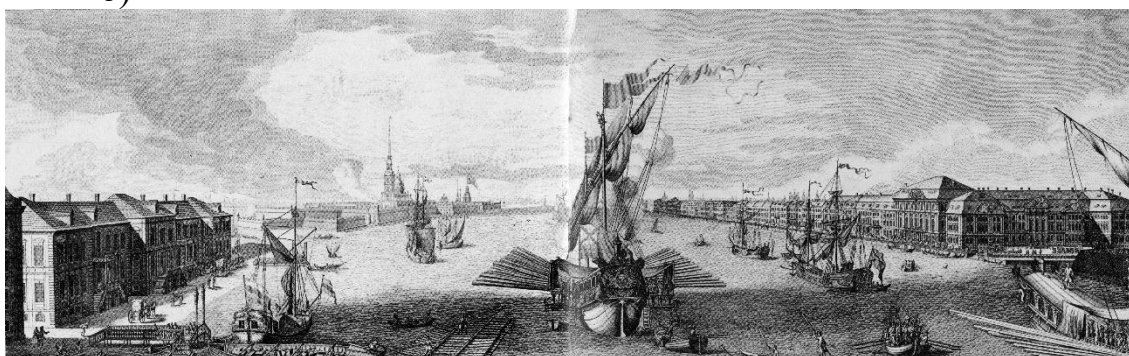
Для исследования был выбран рисунок «Проспект вверх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук» [5, с. 64 вклейка] (ил. 2, а) и гравюра Ефима Виноградова, выполненная с рисунка М. Махаева — «Проспект вверх по реке Неве от Адмиралтейства и академии наук к востоку» [2, с.15] (ил. 2, б, в). Рисунок, эскиз гравюры не сохранился. Рассмотрев представленные рисунки сделанные для дальнейшего гравирования, представленные в книге К. В. Малиновского «Михаил Иванович Махаев»: «Адмиралтейство», «Аничков дворец», «Летний дворец», «Фонтанка» и др. [5, рисунки №32-35] пришли к заключению, что на рисунках Махаев делал акцент на выявлении глубины пространства при помощи тонального (светлотного) контраста на первом плане рисунка, а на гравюре расставлены иные пласти-

ческие акценты, т. е. контраст на ближнем плане уравнивается активностью рисунка туч на среднем и дальнем плане гравюры. Композиционное мышление гравера обусловлено чувством материала, плоскости – одна из важных мер изображаемого пространства. Что дает нам возможность предположить, что раскрашенная гравюра наиболее близка к утраченному эскизу Махаева (ил. 2, в).

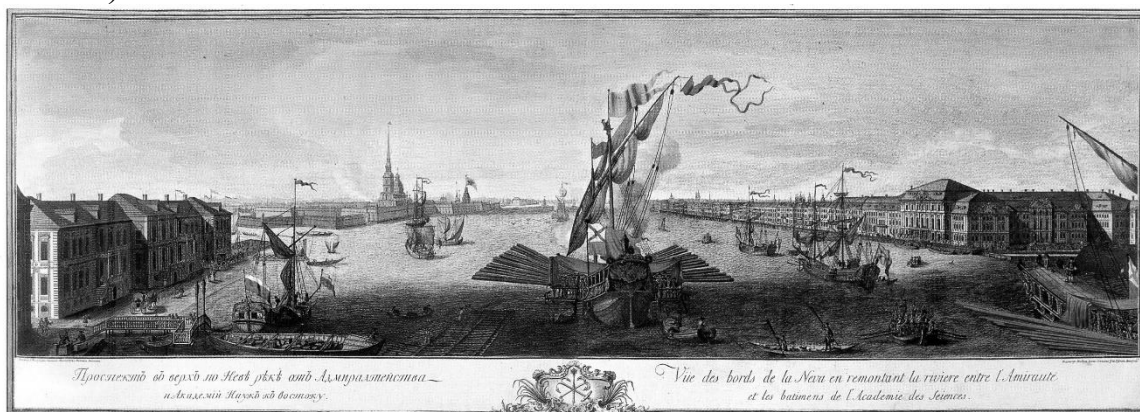
а)



б)



в)



Ил. 2. Исследуемые работы М.И. Махаева: а) М. И. Махаев. Проспект по Неве между Адмиралтейством и Академией наук. 1749 год. Рисунок. Собрание С. Э. Чобана; б) Е. Г. Виноградов. Гравюра по рисунку М. И. Махаева «Проспект в верх по Неве от Адмиралтейства и Академии Наук к востоку». 1750-1753 годы. РНБ СПб.

Таким образом, ограниченная изобразительная плоскость ее размер и форма; пятно, контраст, цвет, перспектива и др. выступают выразительными средствами рисунка и графики. В контексте высказанных рассуждений, можно заключить, что чувство материала и поставленная задача, в каждом виде пластических искусств, влияет и проявляется в решении композиции

работы, на рисунке воплощается идея пространства, на эстампе – плоскости в монументальном искусстве – качества материала.

Сопоставление сохранившегося топографически точного рисунка М.И. Махаева (предположительно, выполненного на натуре при помощи «технической съемки архитектурных перспектив» [5, с.31]) с гравюрой, наглядно выявляет композиционные действия перспективиста Махаева и гравера Е.Г. Виноградова: изменение пропорций формата и размеров изображаемых объектов, выявление композиционного центра при помощи ритма, перспективы, замкнутой композиции и. др. приемов.

Для раскрытия роли художественных средств, способствующих формированию образа величественности архитектуры, перечисленные выше работы Пиранези и Махаева, сопоставлялись с графическими и живописными произведениями их современников выполненные на этот же мотив.

Работы Пиранези сравнивались с работами:

- Giuseppe Vasi (Джузеппе Вази, 1710 – 1782) «Campo Vaccino»;
- Доменико Кунего (Domenico Cunego, 1727–1794) «Temple of Jupiter Stator»;
- фр. Жан-Батист Лаллеман (1716–1803) «Каприччио с руинами архитектуры»;
- Каспер ван Виттель (Caspar van Wittel, 1653 – 1736) «Рим, вид Кампо Ваччино с аркой Септимия Севера и Храм Сатурна»;
- Шарль-Луи Клериссо (Charles-Louis Clerisseau, 1721-1820) «Вид Кампо Ваччино в Риме»).

Гравюра Ефима Виноградова по рисунку Махаева рассматривалась вместе с работами:

- Неизвестного гравера «Вид Санкт-Петербурга по обе стороны реки Невы Между Адмиралтейством и Академией наук» [3, с. 256];
- Р. Уотс по рисунку неизвестного художника «Перспектива набережных Невы, идущих вверх по реке между Адмиралтейством и зданием Академии наук в Санкт-Петербурге, в России» [3, с. 280];
- две работы неизвестных граверов из интернета.

Для раскрытия композиционного искусства Пиранези на гравюре «Altra veduta deqli avanzi del Pronao del Tempio della Concordia» необходимо сказать о существующих метрических размерах изображаемой территории и Храма Конкордии. Его размер около 32×25 м. ширина форума в этом месте от портика храма до церкви Святых Луки и Мартины около 80-ти метров. Учитывая, что главная визуальная позиция располагалась посередине храма, то изображаемая часть здания пять раз укладывается в глубину пространства, но на гравюре все иначе. На ее ближнем плане располагается пятно храма значительных размеров, в два раза больше церкви на дальнем плане. Что же делает Пиранези, для передачи знания существующих метрических размеров изображаемого пространства и архитектурной композиции

форума Романум сформировавшегося на основе натуральных исследований, обмеров и выполнения чертежей (фасад и план)?

Он применяет воздушную и полицентрическую (имеет несколько визуальных позиций и множество точек схода) перспективы, что позволяет на плоскости сформировать динамический образ пространства, зафиксировать Пиранези архитектурно-пространственное представление о существующем пространстве, полученное в процессе движения. Архитектор создает впечатление доминирования угловой перспективы с двумя точками схода, но в так же применяет приемы театральных декораторов, когда перспективные диагональные направления пересекаются на границе формата, или на объектах внутри него, образуя замкнутую структуру, направленную на выявление одного или нескольких композиционных центров на работе.

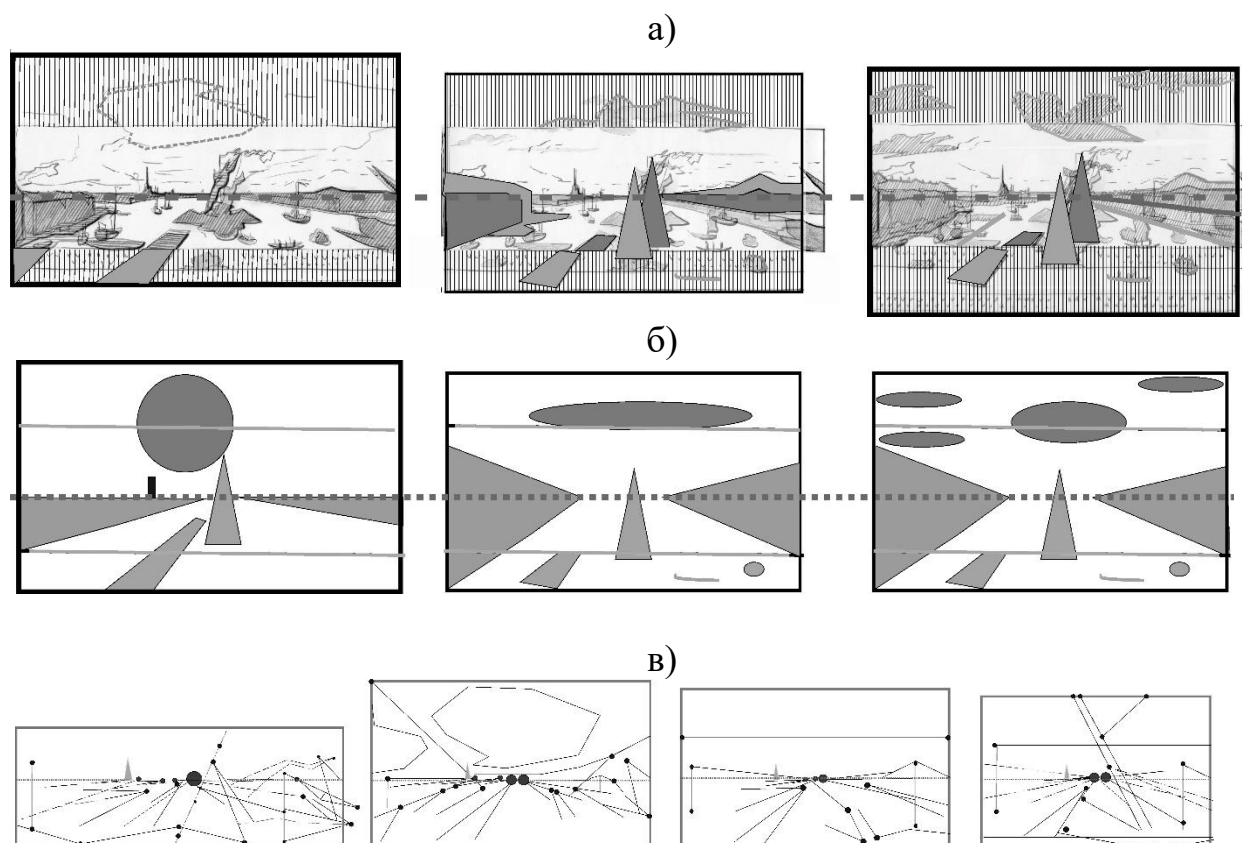
Архитектор, составляет на плоскости визуальную информацию, полученную с главной и второстепенных трех точек обзора, раскрывает особенности существующей архитектурно-пространственной композиции участка и учета пешеходных потоков людей в этом пространстве. Наглядно раскрывается его композиционное мастерство при сравнении гравюры и фотографии из интернета, базы Яндекс карт, панорамных видов улиц, выполненных с задаваемой пользователем интернетом точкой зрения. На фотографии около Храма Конкордии видно, что все три здания (храм, арка и церковь в глубине пространства) закрывают друг друга и образуют единую силуэтную группу, так как фотоизображение получено по правилам центрального проецирования, а на гравюре расположены иначе — отдельно друг от друга.

Итак, Пиранези моделировал образ пространства на плоскости при помощи применения на одной работе разных видов перспектив: воздушной, фронтальной, угловой, полицентрической как средства организации композиции в которой динамика, пластика и контрастные отношения направлены на формирование образа пространства, величественности и монументальности архитектуры. Что можно видеть, сравнив работу Пиранези «Altra veduta degli avanzi del Pronao del Tempio della Concordia» и Доменико Кунего (Domenico Cunego, 1727—1794) «Temple of Jupiter Stator». Работа Доменико — это вольная копия гравюры Пиранези, где итальянский мастер применяет только одну угловую перспективу, выполненную по правилам центрального проецирования, что фиксирует вид с одной точки зрения и не позволяет раскрыть больше информации о пространстве.

Иной была методика исследования гравюры Ефима Виноградова по рисунку М. И. Махаева «Проспект вверх по реке Неве от Адмиралтейства и академии наук к востоку». На основе исследуемых работ, гравюры и ее копий, перечисленных выше, были выполнены схемы композиции работ, при помощи графического редактора Corel Draw, которые совмещались с оригиналом для выявления структурных изменений композиции этих работ и логики, композиционного мышления их авторов. Были выявлены следующие закономерности формальной композиции их работ: увеличение размера

формата (добавление поля сверху и с низу), в следствии этого, появление новых элементов в композиции и трансформация размеров имеющихся объектов, изменение порядка подчинения элементов в многоуровневой композиции и изменение степени структурной сложности и замкнутости композиции, концентрирующие внимания зрителя на архитектуре. В работах по-разному активны разные средства выразительности.

На ил. 3 можно видеть схемы композиции трех копий гравюр Виноградова, имеющих разную сложность организации геометрической структуры композиции, влияющую на степень монументальности (ил. 3).



Ил. 3. Сопоставительный анализ гравюры Ефима Виноградова по рисунку Махаева «Проспект вверх по реке Неве от Адмиралтейства и академии наук к востоку» с скопиями, выполненными западно-европейскими мастерами: а) Наложение структурных схем копий на оригинал, совмещая их относительно пятна колокольни Петропавловского собора и Зимнего дворца; б) результат совмещения; желтым цветом обозначены границы высоты формата гравюры Виноградова; в) схема диагональных направлений на плоскости, разные по степени замкнутости; первая схема сделана с гравюры Виноградова.

В этих примерах работ разные способы организации целостности композиции, т.е. разная степень замкнутости и компоновки изображаемых объектов и пятен относительно формата, изменяется размер, геометрия, группировка пятен и расположение горизонта. Авторы, для активизации чувства

пространства, применяют на работе разные «контрастные отношения» изобразительных и выразительных средств графики в процессе моделирования пространства на гравюре по аналогии с ориентацией в существующем пространстве с учетом кинестетики человека. Они создают условия для движения глаз человека по плоскости в разных направлениях (верх-низ, лево-право) и их перемещения скачкообразно и по диагонали в направлении к центру, фиксируемому пересечениями разных направлений.

Выявлены признаки структуры работы, влияющие на формирование впечатления монументальности: целостность композиции (согласованность и иерархия применяемых выразительных средств на разных уровнях композиции работы с учетом композиционного центра); плоскостность (моделирование существующей композиции при помощи плоскости и учета заданной художником глубины и выпуклости «рельефа» изображаемой формы, т. е. границ изображаемого пространства); замкнутость (степень замкнутости, сложности геометрической структуры, обусловленной как плоскостностью, так и организацией иллюзии глубины при помощи диагональных линий на плоскости идущих в глубину и из глубины); компоновка изображаемых объектов и пятен с учетом характеристик формата (геометрия, размер, центр, структурные линии).

Итак, рассмотрены разные образцы графики художников, владеющих единым изобразительным языком пластических искусств середины XVIII в., раскрывающий их творческой идеи фиксации на плоскости архитектурно-художественного образа существующего пространства. В таком изобразительном процессе композиция выступает одним из выразительных средств графики, что показал сопоставительный анализ западноевропейских и российских гравюр. Формируемые на плоскости художником «контрастные отношения» способствуют ориентации как на плоскости, так и в иллюзорной глубине работы. Именно театральные декораторы владели искусством создания иллюзии пространства на плоскости, которое применяли при выполнении эффектных декораций и перспектив на плафонах. В таком театральном или интерьерном пространстве, человек активный его участник, и весь язык искусства направлен на формирование в его сознании образа пространства. Дж. Б. Пиранези и М. И. Махаев, как ученики одного учителя, применили это искусство для раскрытия величественности и монументальности изображаемой архитектурно-пространственной композиции. Их работы имеют сложную организацию и много уровней, согласующихся друг с другом.

Литература

1. Giovanni Battista Piranesi/Luigi Ficacci. — Köln: Taschen, 2006. — 351 с.

2. Санкт-Петербург в акварелях, гравюрах и литографиях XVIII-XIX веков / Сщстав, Г. А. Миролубова, Г. А. Принцева, В. О. Лоога. Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во «Арка», 2009. — 207 с.
3. Коллекция князя В. Н. Аргутинского-Долгорукова в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Из серии «Знаменитые коллекции в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга» / Ред кол.: А. Н. Колякин, Ю. Б. Демиденко, Е. Б. Трацевская. — СПб.: ГМИ СПб, 2013. — 336 с.
4. Шарль-Луи Клерисо, архитектор Екатерины Великой: альбом выставки Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. 4 февраля – 6 апреля 1997 года. — Санкт-Петербург: ГЭ, 1997 г. — 191 с.
5. Малиновский, К. В. Михаил Иванович Махаев / К. В. Малиновский. — СПб.: Крига, 2008. — 224 с.

Проблемы педагогики и методики преподавания в монументальном искусстве

УДК 7.041:7.08

Г. А. Ланщикова

М. И. Левченко

Омск, Россия

Омский государственный
педагогический университет

Особенности этапов стилизации фигуры человека в монументально-декоративной композиции (формообразовании)

В статье раскрыта специфика формально-композиционного принципа стилизации и трансформации в монументально-декоративном искусстве. Описаны этапы выполнения задания на стилизацию фигуры человека (от теоретического осмысления объекта до его художественно-образного воплощения).

Ключевые слова: стилизация, трансформация, монументальная композиция, формообразование, синтез искусств.

Galina A. Lanshchikova

Margarita I. Levchenko

Omsk, Russia

Omsk state pedagogical university

Features of the stages of stylization of a human figure in a monumental-decorative composition (shaping)

The article reveals the specifics of the formal-compositional principle of stylization and transformation in monumental-decorative art. The stages of performing the task of styling a human figure are described (from theoretical understanding of an object to its artistic and figurative embodiment).

Keywords: stylization, transformation, monumental composition, shaping, art synthesis.

Тема стилизации в монументально-декоративном искусстве – одна из наиболее важных и интересных, поскольку в ней достаточно четко проявляются художественно-композиционные принципы системной организации изобразительного материала. В практическом курсе обучения формальной композиции она занимает одно из ключевых мест. Самой трудной задачей

при этом является стилизация фигуры человека, поскольку в работе с изначально сложным самим объектом (человеком) следует учитывать и окружение (фон) композиции, и технические возможности материалов, и факторы взаимодействия со средой, архитектурой, и особенности сомасштабности изображения и др.

Современный компьютерный мир широко представлен средствами обработки изображений: графические редакторы для работы с растровой (Paint, Adobe Photoshop) и векторной (Adobe Illustrator, Corel Draw) графикой. Например, Gimp, – профессиональный графический редактор с массой вспомогательных программ. Наличие инструментов трансформации рисунка позволяет выполнять различные манипуляции с изображениями: вращать, масштабировать, искривлять, выполнять зеркальное отображение, пользоваться различными фильтрами. Художники нередко прибегают к помощи механических электронных средств, но на стадии обучения стилизации более приемлемым методом является рисунок «от руки». Только выполненный в натуральный размер картон способен продемонстрировать монументальную задумку с наибольшей точностью.

Стилизация представляет собой декоративное обобщение изображаемых объектов с помощью ряда условных приемов изменения формы, объемных и цветовых отношений [1, с. 10]. Преобразовывать форму можно по собственному существующему признаку (пушистый котенок, колючий еж) и по привнесенному свойству (трусливый заяц, мудрая сова). В первом случае используется «изобразительное» обобщение, а во втором – ассоциативное, абстрагированное, основанное на жизненном опыте.

Практика использования принципа стилизации в разнообразных областях художественной деятельности, таких как живопись, графика, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство показывает, что в ее основе может лежать не только определенное свойство или признак. Стилизация может осуществляться и на базе одного элемента. Такой процесс стилизации будет более лаконичным, приведет к созданию почти условного образа, когда предмет еще прочитывается, или когда практически не прочитывается, трансформируясь в формальный знак. Общее формообразующее начало, способно подчинить в итоговой композиции масштаб, пластику, ритм, пространство и другие характеристики изображаемого объекта. Только при этом условии достигается необходимый уровень художественной выразительности. Термин «стилизация» также определяет подражание какому-либо стилю, направлению. Но если не выражена суть художественного творчества в единстве всех его компонентов, содержания и формы, стилизацию можно назвать внешней, поверхностной, не имеющей индивидуального характера.

Обычно при работе над формой одновременно применяют стилизацию и **трансформацию**, так как и один, и другой прием работает на развитие основной пластической идеи. Иногда эти два понятия отождествляют.

Трансформация (от позднелат. *transformatio* – превращение) – это преобразование формы, вида и существенных свойств объекта [1, с. 10]. Многозначное понятие «трансформация» достаточно широко используется в различных науках (биология, физика), в технике и лингвистике, эстрадном искусстве и бухгалтерском учете.

В дизайне и монументально-декоративном искусстве трансформацию определяют как изменение, переработку природных форм. Трансформация означает большую степень преобразования формы в изображения, утрирование, как, например, в шаржах. Это абстрагирование, мысленный отказ от несущественных, нехарактерных, «ненужных» деталей, прием визуальной организации образного выражения, который позволяет выявить наиболее характерные, типичные признаки предмета. При трансформировании формы используют гиперболизацию, уменьшение или увеличение в размере отдельных частей, вытягивание, подчеркивание округления или угловатости и т. д. Изображению может быть присвоен и условно-схематический характер. Именно для образов сильной трансформации требуется тонкое чувство меры, чтобы образная структура воспринималась естественно и органично, не утрачивая выразительности и различимости.

Монументально-декоративная переработка может заключаться в изменении абриса, силуэта, превращении объемной формы в плоскостную (редукции), добавлении деталей, насыщении формы орнаментом, упрощении либо усложнении конструкции, представлении формы в необычном прочтении, изменении реального цвета и т. п. В результате изобразительный мотив может превратиться в символический или орнаментальный. Художественная трансформация не должна сводиться к простому украшательству, форма должна подчеркивать и выявлять назначение предмета, быть связана со средой, отвечать принципу тектоничности, выстраивания системы связей отдельных элементов в единую целостность произведения.

Следует учитывать перспективные закономерности визуального восприятия формы, пропорций; плоскостности, рельефности или объемности, а также контрастность фона, абрис, ракурс, цвет и др. Более простая по силуэту форма читается быстрее, наиболее характерным является изображение головы в профиль, а руки – с разжатыми пальцами. Трансформация подразумевает авторское видение и художественную переработку явлений и объектов окружающей действительности, а в результате – отображение их с элементами новизны. Автор должен вносить в окружающую действительность произведения со своими мыслями и чувствами, с индивидуальными оттенками для достижения большей экспрессивности, выразительности, эстетичности.

Трансформации природных форм должны предшествовать зарисовки с натуры. При этом важно не копировать натуру, форму, а изучать ее конструкцию, учиться наблюдать, запоминать и выявлять характерные особен-

ности, фактуру. На этапе творческого процесса художник фантазирует, перевоплощает реальный объект в образ, может быть даже сказочный. Трактовка природных мотивов может производиться в линейном решении, пятновом, точечном, возможно совмещение техник, но при этом следует отдать предпочтение какой-либо одной из них. Равнозначность может привести к запутанности. В качестве объекта для трансформации могут выступать не только натурные зарисовки, но и фотографии.

Для формально-композиционной проработки приемов стилизации и трансформации необходимо выбирать общее понятие: человек, животное, растение и т. п. Так, например, если темой работы является «человек», то подразумевается не какой-нибудь конкретный человек: мужчина, женщина, ребенок, а человек как понятие, которое требуется проанализировать во всей полноте его содержания.

Академическое изображение фигуры человека является наиболее сложной вершиной в образовательном процессе художника, а также той базой, без которой невозможно понять принципы построения и стилизации фигуры в монументально-декоративной живописи. Именно поэтому и следует отталкиваться в работе над стилизацией от академического правильного рисунка фигуры человека. Тогда и творческое выражение художника-монументалиста будет носить грамотную и гармоничную форму.

Подобные выводы подкрепляются примерами из истории, по которым можно проследить различные подходы к решению задач стилизации фигуры человека. Так, яркий пример графической стилизации фигуры человека мы можем найти в искусстве Древней Греции. Стилизованным декоративным фигурам, украшавшим керамические сосуды, свойственны пластичные, динамичные, хрупкие по характеру формы. Пластика фигур и характер орнамента древнегреческой вазописи подчинены тектонике формы. Другой пример – фрески из Кносса и Микен. Еще одним образцом древнего искусства стилизации фигуры человека являются настенные изображения Древнего Египта, многие из которых выполнены в технике койланоглифа. Богатую выразительность стилизации имеют произведения Ф. Леже, выражающие одновременно лаконичность формы, цвета и экспрессию пластики.

Многогранно и разносторонне искусство стилизаторства в изображении фигуры человека проявилось в советское время. Разнообразие трактовки формы и пластических приемов объединяет общее тяготение художников к изображению окружающей действительности, эстетизации общественных идеалов времени в тематических решениях. Так можно выделить ряд ярких художников, работавших в период 1960-1980-х гг., когда возникает особый интерес к формам монументально-декоративного искусства: Б. Тальберг, И. Лаврова, И. Пчельников, Л. Полищук, С. Щербинина, А. Казаков; в Прибалтике – А. Стошкус и многие другие. Складывается характерный образ человека – сильный, крепкий герой. В Омске в этот период трудились такие яркие художники, как М. Слободин, Н. Третьяков, Г. Штабнов

и др. Стилизаторскую традицию каждого из мастеров отличает особое своеобразие, позволяющее узнавать художника, при этом сама стилизация остается грамотным построением формы и образным ее наполнением.

В работе над стилизацией фигуры человека можно условно выделить общую методическую схему (этапы выполнения задания) для студентов на творческую переработку фигуры человека в монументально-декоративном искусстве.

1 этап. Формообразование.

Проводится анализ предметного содержания и теоретическое осмысление объекта. Выявляется системно-структурная характеристика проектируемого понятия. Определяется тип составных элементов, системообразующие связи, отношения. Описываются признаки композиционной системы в целом и каждого из ее элементов (по собственному или заданному свойству). С целью формирования замысла изначальное описание можно проводить в устной или письменной форме. На этом этапе происходит изучение аналогов, прототипов, конструкции модели, характера формы предмета (фигуры), а также возможностей обобщения. Специфика выбранной темы (фигура человека) требует большого опыта в академическом рисунке с различных ракурсов, в том числе со знанием пластической анатомии человека.

Уже на этом этапе нужно представлять цельно будущую композицию в выбранной технике (материале) и неотрывно от замысла пользоваться основными изобразительными и выразительными средствами: линией, штрихом, пятном, а также тоном и цветом. Линия в формообразовании играет первостепенную роль, она задает характер пластического выражения и самого образа в композиции. Линия может быть ломаной, жесткой, а может быть и плавной, округлой. В зависимости от ее характера, границы и переход между формами могут иметь различную смысловую и эмоциональную окраску (напряженную, мягкую). Линия как первостепенный элемент формообразования служит построению истинной формы предмета на данном этапе работы. Пятно также обладает определенным пластическим началом и может служить смягчающим (обобщающим) или подчеркивающим (контрастирующим) средством в выражении идеи. Пятно может всецело или частично заполнять форму. Цвет, как правило, на всех этапах стилизации выполняет символическую и эмоциональную функции, а на завершающей ступени играет особо важную роль, соединяясь с выразительностью пятна и масштаба, является мощным смыслообразующим средством. В зависимости от материала, в композиции может присутствовать более или менее богатое колористическое разнообразие. Так, например, в технике сграффито, присутствие цвета второстепенно, т. к. техника опирается на графичное выражение замысла: рельеф, пятно и линию. К тому же цветные пигменты при смешивании с цементной основой не дадут того интенсивного насыщенного оттенка, которым можно было бы пользоваться, скажем, в технике мозаики (разнообразная палитра керамической плитки), и послойное выполнение

сграффито позволяет набирать лишь 4 оттенка (и их переходных друг в друга тонов). Техника росписи, как никакая другая, позволяет добиваться наибольшей силы цвета и богатой палитры оттенков. Очень выразительна техника клееного витража, где к основным оттенкам стекла добавляются наложения цветов друг на друга в 2–3 слоя и применяется способность разных стекол (прозрачных и глухих) по-иному пропускать свет.

Говоря о монументально-декоративном искусстве как о разновидности изобразительного искусства, следует отметить важную роль техники и материала. Причем необходимо помнить о технических возможностях и средствах материалов на протяжении всего проектирования монументально-декоративного произведения, а в частности на этапе формообразования и стилизации фигуры человека. Все виды техник имеют свои особенности как физические, так и выразительные, обусловленные этими свойствами. Так, например, в работе в технике мозаики необходимо учитывать и соблюдать графью (выложенные в ряд мозаичные модули, образующие направляющую линию, границу пятна). Графья как технический прием является еще и мощным выразительным средством, присущим только технике римской мозаики. Простой графической стилизации фигуры еще недостаточно, т. к. всегда необходимо учитывать технические возможности того или иного материала.

2 этап. Обобщение.

Проводится обобщение и выявление характерного на уровне формы и окружающего пространства, абстрагирование, уход от внешнего подражания, от стереотипа формы за счет выявления общего содержания, аналитического «расчленения» на составляющие смысловые части для последующего творческого обобщения существенных элементов. Выбирается основное системообразующее начало – «композиционный ход», некая совокупность композиционной структуры и стилизаторской трактовки изображения. Выявляются главные конструктивные части, при этом нивелируются второстепенные детали, форма сводится до простейшей выразительной основы.

На первое место выходит тон, пятно как мощное обобщающее выразительное средство. В зависимости от выбранного материала, степень обобщения будет более или менее сильной. Примером может служить разница в технических приемах работы над витражом. В технике паяного витража Тиффани допустимы мелкие детали сложной конфигурации, заполняющие ограниченную площадь модуля рамы, который не должен превышать по одной стороне 70–100 см. В технике витража в бетонной оправе подобные детали уже технически не допустимы, т. к. блоки стекла имеют большие размеры и лаконичную конфигурацию, поэтому большей будет и степень обобщения в данных эскизах.

Для эффективности учебно-творческого процесса, стилизация может осуществляться не только по визуально воспринимаемому признаку, но и

по функциональному свойству, которое в самом объекте внешне не наблюдается. Например, если для выполнения задания исходным является понятие «человек», то такие его свойства, как стройность, гибкость, коренастость, полнота воспринимаются непосредственно и в процессе стилизации не представляют особой трудности. Если же опираться на выражение скрытых, «внутренних» функциональных свойств, таких как высокомерность, колкость, болезненность и др., то работа приобретает повышенную сложность.

На данном этапе следует обратиться к пониманию значения синтеза искусств, его роли в проектировании монументального произведения. Обобщая форму, необходимо стремление к стилистическому и тектоническому единству формы и архитектурного пространства.

Обобщение может производиться средствами геометризации формы, то есть упрощения ее до геометрических фигур; силуэтом, дающим характерное, узнаваемое очертание; модульностью, в том числе, повторяемостью, наложением, сомасштабностью композиции и среды, отношениями частей и целого. Отражение характерного для модели можно выявить в пластике, движении, символике формы; в контексте и ассоциациях, а также в материале. Трактовки формы могут быть как плоскостные, так и объемно-пространственные.

Учебная задача может быть сужена требованиями изображения лиц определенной возрастной, гендерной категории, представителей отдельных национальностей или различных профессий. Также часто в монументальных композициях используют обнаженные фигуры. В этом случае широко применяется изображение атрибутов и символов, орнаментики. Можно использовать разнообразные стили работы – фольклорные, фантазийные.

Здесь стоит упомянуть еще и о неразрывности формы и содержания. В процессе работы не следует забывать о связи с фоном (средовым окружением формы), т. е. о связи формы с формой вокруг нее, образующую неразрывную с ней структурную систему. Построение пространства (фона) проводят либо по силуэтно-плоскостному принципу (с использованием определенного тона изобразительной поверхности), либо по объемно-пространственному, либо с применением многослойного изображения (пространство малых глубин). [2, с.105]. Здесь стоит отметить важную роль масштаба будущего произведения. Чем крупнее изображение и больше отход для зрителя, тем более обобщенной должна быть форма, а детали должны быть точно выверенными и присутствовать только в том случае, если несут важную смысловую нагрузку или необходимы для декоративности произведения.

Выбрав для работы определенные признаки и свойства, обучающийся определяет необходимый комплекс выразительных средств для образного отражения формы.

3 этап. Формально-образное выражение.

Достигается стилистическая цельность композиционного образа на основе доминирующего признака, соподчинение всех элементов композиции, выполнение в материале. О цельности композиции как формальной, так и стилиевой следует помнить всегда. Для этого нужно постоянно переводить внимание от целого к частному, от общей формы к деталям, подобным образом происходит непрерывный анализ формы. Он достаточно сложен для студентов в работе над стилизацией фигуры человека, тем не менее, им не следует пренебрегать. Такой анализ на соподчинение частного целому необходим при работе внутри структурной системы композиции с включением фигуры человека. Элементы и характер структуры композиции должны повторяться в построении фигуры человека, а их размер масштабно соотноситься с деталями фигуры. Другими словами, структура, заполняющая композицию, должна пронизывать фигуру и быть частью ее. Соподчинение можно выразить на основе подобия мелких деталей крупным. Так, например, изображение руки должно трактоваться подобно всей фигуре человека в целом и иметь общий с ней пластический характер.

В многофигурной композиции возникает дополнительная задача – передача взаимодействия фигур между собой. Здесь возможны различные решения. Фигуры объединяются принадлежностью к общей деятельности, участием в каком-либо событии, но между ними нет конкретного общения, фигуры обращены не друг к другу, а к зрителю. Фигуры общаются, их действия связаны одним процессом, они обращены друг к другу и не ориентированы на зрителя. Не следует недооценивать и значение паузы между фигурами. Все средства должны быть направлены на достижение основной композиционной цели – единства. [2, с. 112].

Совокупность формы и содержания рождает концепцию произведения, художественный образ. Без любого из этих элементов работа может превратиться либо в литературную иллюстрацию идеи, либо в простую формальность, не имеющую смысла. Не следует также забывать, что стилизация – это не самоцель в проектировании. Она всегда идет в контексте всего произведения и нужна для выражения смысла всей композиции в целом. В то же время, произведение не должно быть отделено от архитектурного окружения, ведь вместе с окружением композиция решает проблему синтеза искусства, наиболее важную и сложную проблему в искусстве.

Самым сложным этапом стилизации фигуры человека является создание выразительного образа. В монументально-декоративной живописи целью стилизации фигуры человека вообще является выражение идеи произведения в целом, образа, концепции, связи с архитектурным пространством средствами пластики и характера стилизации. На этом этапе, как и прежде, основными выразительными средствами выступают линия, тон, цвет как символика произведения, материал. При этом каждое из этих средств играет значительную роль в достижении выразительности и характера всей композиции.

Из всего сказанного выше можно заключить, что процесс работы над стилизацией фигуры человека в монументальной живописи должен рассматриваться в связи с основной программой обучения студентов академическому рисунку и живописи с учетом поэтапного освоения принципов формообразования.

Литература

1. Голубева, О. Л. Основы композиции: учеб. пособие / О. Л. Голубева – М.: Изобразительное искусство, 2001. – 120 с.: ил.
2. Смагин, В. Г. Пространство творчества. От замысла к созданию произведения МДИ: учеб. пособие (для специальности 070904 «Монументально-декоративное искусство») / В. Г. Смагин. – Иркутск : Изд. дом «Бел-Лайн», 2008. – 180 с.: ил.
3. Стародуб, К. И. Рисунок и живопись: от реалистического изображения к условно-стилизованному: учеб. пособие / К. И. Стародуб, Н. А. Евдокимова. – Ростов н/Д: Феникс, 2009.
4. Степанов, Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. — 320 с.: ил.

УДК 741:75.052:745/749

В. Н. Козлов

Санкт-Петербург

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

Значение рисунка в монументально-декоративном искусстве

Любое произведение монументально-декоративного искусства должно быть выполнено на самом высоком уровне. В статье раскрывается значение рисунка как во время учебного процесса в высшем учебном заведении, так и в работе над творческим произведением. Высокое мастерство в рисунке дает возможность грамотно и профессионально работать по специальности.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, рисунок, картон, копирование, линия, пятно.

Victor N. Kozlov

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Shtiglits

The value of drawing in the monumental-decorative art

Any work of monumental and decorative art must be performed at the highest level. The article reveals the significance of the drawing both during the educational process in a higher educational institution and in the work on a creative work. High skill in drawing gives the chance competently and professionally to work on a specialty

Keywords: monumental-decorative art, drawing, cardboard, copying, line, spot.

После того как, древний человек сделал первые наскальные рисунки изобразительное искусство прошло огромный путь развития. Древний мир, античность, средние века: один период, сменяя другой, вносит, что-то новое, интересное. Так складывалась история развития монументально – декоративного искусства. К монументально- декоративному искусству относятся стенные росписи, сграффито, фреска, живописные и мозаичные панно, витражи, памятники и мемориальные скульптурные композиции, а также произведения, выполненные в иных техниках. Образно-тематические элементы фасадов и интерьеров, памятники или пространственные композиции традиционно посвящаются или стилистическими особенностями отражают современные идейные веяния и социальные тенденции, воплощают философские концепции. Обычно произведения монументального искусства

имеют своим предназначением увековечивание выдающихся деятелей, значительных исторических событий, но тематика и стилистическая направленность их напрямую связана с общим социальным климатом и атмосферой, преобладающей в общественной жизни. Работа над любым произведением монументально-декоративного искусства начинается с наброска (кратковременный рисунок). Сбор подготовительного материала по замыслу, размышление по теме, выполняются в рисунках.

Рисунок как вспомогательная и подготовительная часть при выполнении произведения является основой в любой работе изобразительного искусства [3]. В высших учебных заведениях монументально-живописные мастерские выпускают высокообразованных художников, которые могут выполнять масштабные проекты [5]. В процессе обучения в монументальной мастерской рисунок, живопись, композиция являются базовыми предметами для подготовки художников-монументалистов. Необходимо отметить, что, когда в программе заложена межпредметная связь, обучение будет гораздо полноценнее. В начале обучения особое внимание уделяется рисунку, его значение велико, наработанное высокое мастерство по рисунку дает художнику при работе над росписью, мозаикой или другими монументальными работами чувствовать себя уверенно и профессионально. Воспитываясь на образцах отечественного и мирового монументального искусства, студенты должны соответствовать традициям школы и иметь высокий уровень подготовки.

Во все времена рисунку придавалось огромное значение, не только в изобразительном искусстве, но и во многих направлениях деятельности человека. Микеланджело говорил: «Рисунок... есть высшая точка и живописи и скульптуры и архитектуры; Рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки». Рассматривая подготовительные рисунки (картоны) к живописи, росписям, скульптуре и другим видам работ изобразительного искусства можно увидеть, насколько внимательно и длительно изучался и отрисовывался материал для работы над произведением. Огромное количество отрисованного материала — это обнаженная фигура, рисунки головы человека, фрагменты фигуры человека с целью изучения и выразительности изображения. Деталь рассматривалась профессионально, отрисовывалась на самом высоком уровне. Сохранившиеся рисунки мастеров прошлых веков являются образцом для изучения и выполнения копии в учебном процессе.

Если просмотреть на примере какой-либо росписи, значение подготовительных рисунков, то мы увидим важное значение и необходимость. Все рисунки к Сикстинской капелле Микеланджело выполнил настолько грамотно и подробно, что подготовительный материал прочитывается в конечном произведении.

В процессе обучения студентов в высшем учебном заведении уделяется большое значение копированию с рисунков художников русской

школы: К. Брюллова, М. Врубеля, В. Васнецова, А. Королева. Изучая мировое наследие изобразительного искусства, следует изучать рисунки «старых мастеров»: Микеланджело, Леонардо да Винчи, Боттичелли, которые являются хорошим материалом для копии.

При копировании с лучших образцов мастеров изобразительного искусства повышается и нарабатывается мастерство исполнения, отрабатываются профессиональные навыки рисования. Изучение пятна, создание формы, выразительности, пластики изображения дает возможность перенять это учащемуся. Можно проследить и понять значение наброска, зарисовки или длительной штудии рисунка фигуры, заострить внимание и научиться делать деталь. Мы видим, как внимательно относились «старые» мастера к выполнению подготовительного (вспомогательного материала). Предварительные рисунки выполнялись грамотно и многопланово. На одном листе можно увидеть изображение фигуры и здесь же фрагменты, детали с тщательным разбором конструкции, тона и пластики. Эти рисунки, как учебник. Их необходимо научиться читать и анализировать с карандашом в руке. Копию необходимо выполнять точно один в один, приближаясь к мастерству мастера, перенимая его лучшие качества.

Рисунок как основа всех видов изобразительного искусства является научным разделом в процессе обучения, включая в себя перспективу и анатомию. Так молодые художники глубже познают окружающий мир [4]. посредством рисунка учащийся занимается научной работой по изучению строения человека, учится работать над психологическим портретом. Выразительное грамотное рисование дает возможность реализовать любой замысел — это неоценимое богатство в руках художника. Свободное владение рисунком — залог успешного творческого процесса. Среди специальных дисциплин, изучаемых в художественном институте, первоначальное значение передается рисунку, и это не случайно, так как, прежде всего, через рисунок художник постигает основы мастерства передачи окружающей действительности. Рисунок приучает учащегося быть внимательным ко всему, что его окружает. Наброски, зарисовки, рисунки, выполненные с натуры, дают возможность наработать мастерство, в дальнейшем набирать материал и создавать прекрасные произведения [2]. Изучая рисунок, ставится задача по освоению характеру рисующих линий и пятна. Важность отработки штриха и понимание создание пятна, умение пользоваться вспомогательными линиями, овладение конструктивным рисованием — все это дает возможность выйти на композиционное рисование, где формальная сторона обязательно востребована как необходимость профессиональной подготовки. Значение рисунка такого качества велико при выполнении художественного произведения. Образованный профессиональный художник, имея такую подготовку, может грамотно работать над творческой работой.

Умение сделать подготовительные рисунки, дают возможность проработать детали, фрагменты изображения. Все это необходимо для успешного выполнения картона (рисунок для живописи, росписи, мозаики и т. д.). Картон согласуется с эскизом при выполнении произведения. Рисунок имеет большое значение, так как на этом этапе формируются рисующие, каким приемом будет выполнена работа, и количественно, сколько будет пятен. Перед выполнением произведения, рисунок (картон) — очень ответственная работа. При работе над произведением с цветом вопросы по рисунку должны быть решены — эта задача выполняется в картоне. Умение рисовать кистью — еще одна проблема, которая решается при рисовании. Навыки, наработанные в рисунке, применяются в работе над живописным произведением в качестве рисования кистью. Такая задача решается во время учебы.

Важно понять, что значение рисунка огромно, как в учебе, так и в творческой работе [1]. Рисунок дает возможность создать образ самыми простыми средствами и материалами. Все мастерство, наработанное во время учебы в высшем учебном заведении, дает возможность художнику работать грамотно и профессионально добиваться высокого качества при выполнении любого произведения в монументально- декоративном искусстве.

Литература

1. Авсиян, О. А. Натура и рисование по представлению / О. А. Авсиян. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 152 с.: ил.
2. Кузин, В. С. Рисунок, наброски и зарисовки / В. С. Кузин. — М.: Академия, 2004. — 232 с.
3. Традиции школы рисования художественно- промышленной академии им. А. Л. Штиглица. — СПб.: Лики России, 2007. — 256 с.
4. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. — М.: Советский художник, 1988. — 588 с.: ил.
5. Швидковский, О. А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство / О. А. Швидковский. — М.: Стройиздат, 1984. — 280 с.

УДК 741:37.02(470+571)"18/20"

В. В. Перхун,

Д. Г. Черных

Санкт-Петербург, Россия

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

Челябинск, Россия

Южно-Уральский государственный университет

Российское образование: традиции реалистического рисунка в искусстве, архитектуре и дизайне в XIX - XXI веках

Кратко рассказывается о традициях реалистичного рисунка в российском художественно-промышленном образовании в XIX – XXI вв. Акцентируется внимание на его особенностях и причинах недостаточно эффективного применения в проектировании и производстве. Утверждается, что практическая значимость реалистичного рисунка в сфере дизайна, искусства и архитектуры, будет неуклонно возрастать. Подвергаются критике действия, как отдельных лиц, так и организаций, которые своей деятельностью способствуют утрате лидерства России в сфере рисунка на международной арене. Высказываются предложения по преодолению разрыва между полученными навыками рисунка в процессе обучения и эффективным его применением в проектировании. Подчёркивается актуальность владения рисунком инженерами-конструкторами для улучшения их профессиональных компетенций и стимулирования изобретательской активности, эффективного участия в междисциплинарном проектировании. Делается вывод о том, что реалистический рисунок и в XXI в. останется главным выразительным средством творческого потенциала при налаживании междисциплинарных коммуникаций и создании инновационных проектов для дизайнера и архитектора.

Ключевые слова: реалистичный рисунок, художественно-промышленное образование, дизайн, искусство, архитектура.

Vladimir V. Perhun,

Dmitry G. Chernyh

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L.

Shtiglits

Chelyabinsk, Russia

South Ural state university

Russian education: traditions of realistic picture in art, architecture and design in XIX – XXI centuries

The article briefly describes the traditions of the realistic picture in the Russian art and industrial education in the XIX-XXI centuries. The practical significance of realistic design, art and architecture will steadily increase. Actions are treated to criticism by individuals and organizations which activity promotes loss of leadership of Russia in the sphere of the realistic drawing in the international sphere. There are some offers to overcome a gap between the received skills of the realistic drawing in the course of training and its effective application in design express. It's very popular for engineers to have skills of painting to improve their professional competences and stimulation of inventive activity, effective participation in cross-disciplinary design. Realistic picture in the XXI century is the main expressive means of creative potential in establishing cross disciplinary communications and creating innovative projects for the designer and architect.

Keywords: realistic drawing, art and industrial education, design, art, architecture.

Человечество пережило три промышленные революции. Первая была названа «промышленным переворотом» и характеризовалась переходом от ручного труда к машинному производству, вторая связана с появлением электричества, изобретением конвейера, с появлением массового производства. Третья промышленная революция характеризуется развитием электроники и информационных технологий. Развитие цифровых технологий подводит человечество к четвёртой промышленной революции, которая происходит из третьей и обусловлена стремительным развитием технологий, которые постепенно стирают границы между сферами [8, с. 2/11-3/11].

Наступление четвертой промышленной революции в мире усугубляет вызов России — как экономически независимому государству в целом, так и российской образовательной системе в частности [2, с. 67]. Одно из основных конкурентных преимуществ дизайн-образования в России в XXI в. — это лучшая в мире школа реалистического рисунка. И лидерство в этой сфере необходимо сохранить и упрочить. По мнению искусствоведов, феномен этот обусловлен тем, что всё русское искусство второй половины XIX в. является порождением русской литературы, поэтому для отечественной традиции характерно большее внимание к «литературно-содержательной» стороне произведений, чем к «визуально-формальной». Это определяет его своеобразие, но и одновременно служит объяснением проявляемой художниками инертности к вопросам специфики его языка. В русской, и в советской графике сильно выражены традиции сюжетного реалистического рисунка [16, с. 13-14].

«Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи, и корнем всякой науки», — утверждал великий гений эпохи Возрождения *Микеланджело Буонарроти*. На основе утерянного на Западе академического искусства, где классические каноны постоянно размываются и ниспровергаются, в России продолжают готовить специалистов для сферы материального производства [12, с. 340].

С другой стороны, необходимо признать, что академический рисунок не в полной мере отвечает задачам, которые стоят перед отечественной экономикой на пороге четвёртой промышленной революции. Существует разрыв между потребностями междисциплинарного проектирования, изобретательства, нуждами промышленного производства и учебными планами, программами по рисунку для дизайнеров. Которые традиционно нацелены на формирование у студентов навыков художников-станковистов. То есть, рисовальная подготовка студенчества оказывается зачастую не востребованной в их дальнейшей профессиональной проектной деятельности.

В сложившейся ситуации Министерство образования и науки РФ проводит перераспределение учебного времени в пользу «внедрения новых технологий в образовательный процесс» и увеличения объёма «самостоятельной работы студентов». Например, в Государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования (ГОС ВПО) в области культуры и искусства по направлению: 530400 «Дизайн» для бакалавров за 2003 г. в требовании к обязательному минимуму в пункте 4, ОПД.Ф.03 было указано количество часов выделяемых на рисунок (960), и что «занятия только аудиторные с преподавателем». В пункте 6.3 учебно-методическое объединение образовательных организаций (УМО) рекомендует формировать группы по общепрофессиональным дисциплинам в среднем по 7-10; число студентов, приходящихся на одного преподавателя специальных дисциплин (за исключением теоретических) по дневной форме обучения в среднем 4 студента [15]. А в Федеральном Государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) по направлению: 072500 Дизайн для бакалавров за 2009 г. таких требований уже нет [14]. Изменения в стандарте предоставляют руководителям вузов и их структурных подразделений самостоятельно определять количество учебных часов, выделяемых на рисунок и объёмы студенческих групп. На практике это приводит к утрате рисовальных навыков у студентов и постепенной деградации конкурентного преимущества отечественного дизайн-образования.

Актуальность реформирования предмета «рисунок» в сфере образования, не подлежит сомнению. Но вектор преобразований должен быть направлен не на сокращение часов, отведённых на учебный предмет, а на его качественное обновление. Менять нужно не «сколько рисовать» и «как

рисовать», а «чем рисовать» и «что рисовать». Учебные задания должны быть направлены на развитие таких навыков: способность к обобщённому восприятию, развитие объёмно-пространственного мышления, конструирование по воображению, развитие чувства пропорций, соотношение масштабов, аналитическое рисование заданных объемов, стилизация биологических объектов.

Будущие дизайнеры и архитекторы должны владеть разнообразными графическими техниками, в основе которых реалистичное рисование с использованием современных графических инструментов, уметь применять разнообразные вспомогательные электронные устройства для ручного рисования: графические планшеты, световые столы, сканеры. Уметь работать в технике коллажа, комбинировать техники ручного рисования, заимствованные изображения, и возможности электронных графических редакторов. Обязательно владение навыками каллиграфии.

Например, в своей речи в Стэнфордском университете, один из основателей и руководителей высокотехнологичной компании «Apple» Стивен Джобс говорил: «В Рид Колледже читали лучшие курсы каллиграфии в стране. В студенческом городке все плакаты, надписи на всех транспарантах были безупречно нарисованы вручную... Ничто из этого не казалось полезным для моей жизни. Но десять лет спустя, когда мы разрабатывали первый Макинтош, всё это пригодилось» [7]. А Уолтер Айзексон считает, что не случайно в продуктах «Apple» органично сочетаются технические решения, изысканный дизайн, эргономичность, ясность и простота. Именно Джобс С. продумал инновационное графическое решение интерфейса пользователя, во многом благодаря навыкам утончённого, художественного восприятия, полученным на курсе каллиграфии [1, с. 29].

Одним из признаков надвигающейся четвёртой промышленной революции, является динамичное развитие **аддитивных технологий** — послойного процесса соединения материалов для создания объектов на основе данных трехмерных моделей. Использование 3D технологий дает возможность возводить здания любой формы, что дает дизайнерам и архитекторам возможность свободно мыслить, не загоняя себя в рамки. Эти технологии используются для создания физических моделей, прототипов, образцов, инструментальной оснастки и производства пластиковых, металлических, керамических, стеклянных, композитных компонентов и компонентов из биоматериалов. Возможность печатать любые изделия изменит культуру владения. Ценным станет обладание не вещью, а ее информационной моделью и возможностью печатать ее с помощью уникальных материалов [6].

Цифровой основой для аддитивного производства является программный продукт, для трехмерной графики. К сожалению, в общественном сознании популярно мнение, что освоение процесса трехмерного моделирования в программном продукте, даёт возможность заменить отсутствие даже

базовых навыков реалистичного рисунка у архитектора и дизайнера. Подобную точку зрения, вероятно, разделяют чиновники в Министерстве образования и науки РФ, последовательно сокращая количество выделяемых часов на базовые творческие дисциплины (рисунок, живопись, скульптуру).

Происходит подмена понятий: цели заменяются средствами. Главная цель обладателя творческой профессии (художника, архитектора, дизайнера) — это создание художественного образа (концепции). Вместо этого, целью фактически провозглашаются навыки работы в программном продукте и создание подробной виртуальной модели объекта. Но создание концепции (художественного образа) возможно в процессе творческих поисков (эскизов), что наиболее эффективно осуществляется проектировщиком, который обладает навыками реалистичного рисунка. Эскизы имеют мало общего с процессом механического построения виртуальной модели по координатам, с методичной работой в программном продукте, который следует заданным алгоритмам.

Процесс рисования принято делить на этапы (для удобства обучения). Тем не менее, это целостный процесс, зависящий от индивидуальности проектировщика. Невозможно спрогнозировать, как будет выглядеть конечный продукт после проецирования его из воображения, например, на бумагу. Воздействие множества факторов делает творческий процесс не поддающимся анализу самых мощных ЭВМ.

Некоторые исследователи рассматривают процесс творчества как высшую форму интеллектуальной деятельности, углубленное познание, возникающее тогда, когда человек, решающий задачу, делает целью не только этот конечный результат, но и сам процесс познания. Он стремится расширить рамки задачи, что и позволяет ему обнаружить «непредвиденное». Подлинное творчество характеризуется тем, что его результат шире, чем цель, которая изначально была заявлена. Творчество рождается не зависимо от внешних требований, а как внутренний эмоциональный позыв, свободное действие. Поэтому творчество — свойство целостной личности, отражающее взаимодействие ее познавательной и эмоциональной сфер в их единстве [12, с. 25].

Необходимость «обратить пристальное внимание на подготовку кадров в области инжиниринга и промышленного дизайна» в экономике XXI в. единодушно признают исследователи, но, при этом, некоторые из них отрицают роль поэтапной, многолетней профессиональной подготовки дизайнера. Например, генеральный директор Фонда развития промышленности, руководитель кафедры предпринимательского лидерства МШУ «Сколково» Алексей Комиссаров замечая, что «... промдизайнеров, в основном, готовят на базе художественных училищ», утверждает, что «научить рисовать хорошего инженера проще, чем научить художника основам сопромата и теории машин и механизмов» [9].

Так же характерно высказывание в 1764 г. ректора Академии Художеств Кокоринова А. Ф., который, признавая актуальность прикладного искусства, намеревался для этих целей использовать учеников «которые по несклонности к художествам, имеют малые успехи». Сетую на затраты, которые учреждение понесло от этой категории учащихся, ректор предлагает использовать их в художественной промышленности «...к резанию и пуссированию орнаментов, ...золотарному, инструментальному и слесарному мастерствам, точению на дереве и других металлах», на том основании, что они за годы пребывания в стенах Академии, «несколько в рисовании научены»[5, с. 58].

Из высказываний Кокоринова А. Ф. в XVIII в., и Комиссарова А. в XXI в., можно сделать вывод о том, что карандаш впервые можно взять в 25 лет (средний возраст получения диплома об образовании с квалификацией «инженер»). Так как профессиональному дизайнеру достаточно быть «несколько в рисовании наученным».

Однако, в 1825 г. основоположник отечественного художественно-промышленного образования, полковник кавалерии граф Строганов С. Г. целью своей «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам» провозгласил: «... молодым людям от 10 до 16 лет, посвятившим себя разного рода ремеслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования...»[5, с. 122]. Строганов С. Г. отводил рисунку ключевую роль в профессиональном образовании и в творческом процессе: «...рисование — это язык рабочего, лишь с его помощью ему удастся достигнуть той чистоты форм и уверенности в выполнении, без которых ныне искусства и ремесла суть ничто»[5, с. 106].

Когда будущие технические специалисты начинали познавать азы своей профессии, будущий дизайнер в СССР, нередко уже имел дипломы об окончании художественного училища и об окончании детской художественной школы. Он готовился продолжить своё обучение в художественно-промышленной академии, и дополнительно занимался рисованием при специализированных классах.

Но умение в графике зафиксировать свои мысли, «сформировать» проектный образ и донести его до партнёра не должно быть привилегией узкого круга специалистов в сфере искусства. Необходимо разрабатывать особые «творческо-технические» учебные программы по рисунку для студентов инженеров-конструкторов в рамках так называемого «элитного образования», с целью помочь им в решении профессиональных задач.

Ещё в конце 1820-х гг. в Санкт-Петербурге немецкий ученый Рейссиг Корнелий Христианович разработал программу «графических занятий» для студентов Санкт-Петербургского Технологического института. Это был первый в России (и едва ли не первый в Европе) учебный курс дизайна для высшей технической школы. В 1832 г. в Технологическом институте он от-

крыл публичные классы рисования и черчения. А в 1839 г. при покровительстве министра финансов России и своего соплеменника графа Канкринна Е. Ф основал «Рисовальную школу для вольноприходящих учеников» [3, с. 503-507].

У современных инженеров необходимо развивать объёмное видение (трёхмерное видение) — способность воспринимать в трёхмерном объекте его объёмные характеристики как приоритетные [4], чувство пропорций, понимание законов эргономики. Это возможно осуществить, если система подготовки предоставит простой материал для учебных упражнений: элементарные геометрические формы, предметы. Элементарность материала обеспечит доступность упражнений для аудитории, не обладающей художническим опытом. В работе на фундаментальном уровне, индивидуальный вкус, технические навыки, эстетические соображения не столь важны, как открытость к эксперименту [10, с. 3]. Подобный подход, будет стимулировать изобретательскую активность, способствовать установлению междисциплинарных коммуникаций.

Президент Всемирного экономического форума в Давосе Клаус Шваб в своей книге «Четвертая промышленная революция» напоминает, что все новые технологии являются, прежде всего, средствами, созданными людьми для людей [17, с. 89]. Так как, в конкурентной среде будущего успех предприятия будет обусловлен не масштабами производства, а качеством и оригинальностью идей. Другими словами, основой экономики мира после «третьей промышленной революции» станет разработка концептов, а не производство продукции [6]. А самым эффективным инструментом визуализации концепции является рисунок.

Ещё в 20-х гг. XX в. художник-конструктивист Родченко А. М. сформулировал принцип общности методов работы инженера-конструктора и художника-конструктивиста, который актуален и в XXI в.: «Изобретатели и есть художники, и художник, по существу есть изобретатель» [11, с. 235].

3. Заключение.

Выявление механизма и степени влияния творческого потенциала личности на его изобретательские возможности в технической сфере, ещё нуждается в дополнительных исследованиях, но то, что существует непосредственная связь между проектированием инновационного продукта и творческими компетенциями проектировщика — несомненно. А главным выразительным средством творческого потенциала при налаживании междисциплинарных коммуникаций, является реалистический рисунок, который останется главным проектным аргументом дизайнера и архитектора в наступающую эпоху четвёртой промышленной революции.

Литература

1. Айзексон, У. Стив Джобс / У. Айзексон. — М.: Астрель, CORPUS, 2011. — 332 с.
2. Алексанков, А. М. Четвёртая промышленная революция и модернизация образования: международный опыт / А. М. Алексанков // Стратегические приоритеты. — М.: Изд. ООО «Аналитический центр стратегических исследований «СОКОЛ» — 2017. № 1 (13). — С. 53-69.
3. Боровская, Е. А. Искусство рисования «в приложении оного к ремеслам». Санкт-Петербургская рисовальная школа и развитие декоративно-прикладного искусства (1839–1917) / Е. А. Боровская // Искусствознание. Рубрика «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». — М.: Государственный институт искусствознания, 2012. — № 3-4. — С. 502 – 520.
4. Ващенко, С. И. Термины в академическом рисунке / С. И. Ващенко, В. В. Перхун // Дизайн и художественное творчество: теория, методика, практика: материалы 1-й междунар. науч. конф. Ч. II / под ред. В. Б. Санжарова, Д. О. Антипиной. — СПб.: ФГБОУ ВО «СПбГУПТД», 2016. — 427 с.
5. Гартвиг, А. Ф. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам учреждённая в 1825 г. графом С. Г. Строгановым ея возникновение и развитие до 1860 г. / А. Ф. Гартвиг. — М.: Издательство Пашкова, 1901.
6. Грахов, В. П. Влияние развития 3D технологий на экономику строительства / В. П. Грахов, С. А. Мхначев, О. В. Бороздов // Фундаментальные исследования. — 2014. — № 11–12. — С. 2673-2676.
7. Джобс, С. Выступление перед выпускниками университета Стэнфорда в 2005 году. Каллиграфия — секрет успеха! / С. Джобс // Национальный Союз Каллиграфов.
URL: <http://calligraphy-union.ru/rus/NewsOfCalligraphy/334.aspx> (дата обращения 15.02. 19).
8. Зайцев, Д. А. Россия в преддверии четвёртой промышленной революции / Д. А. Зайцев, И. Збрицкая, Н. С. Зайцева // Иннов: электронный научный журнал. — 2016. — №1 (26).
URL:<http://www.innov.ru/science/economy/rossiyavpredveriichetvyertyoupr/> (дата обращения 15.02. 19).
9. Комиссаров, А. Четвертая промышленная революция / А. Комиссаров // Портал Союза молодых инженеров России. — 2015.
URL: <http://техноспецназ.рф/2015/10/15/a-komissarov-chetvertaya-promyshlennaya-revolyuetsiya/> (дата обращения 10.02. 19).
10. Лаврентьев, А. Н. Вхутемас-Вхутеин: проблемы взаимодействия художественной и технической культур / А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. — МГХПУ имени С. Г. Строганова. — 2010. — № 3. — С. 3-23.

11. Лаврентьев, А. Н. «Искусство улицы»: отечественный опыт городского дизайна 1920-х и 1930-х годов на примере конструктивизма / А. Н. Лаврентьев // Коллективная монография Исторические традиции и формы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства. Труды МГХПА им. С. Г. Строганова. — М.: Фолук, 2012. — С. 231-252.
12. Назаров, Ю. Постсоветский дизайн (1987 – 2002) / Ю. Назаров. — М., 2002. — 416 с.
13. Николаева, Е. И. Психология детского творчества / Е. И. Николаева. — СПб.: Питер, 2010. — 240 с.
14. Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению. Подготовки 072500 дизайн (квалификация (степень) «Бакалавр») / Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования – 2009. URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgos/7/20111115133628.pdf> (дата обращения 11.02. 19).
15. Российское образование. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства / Российское образование // Федеральный портал. – 2003. – URL: http://www.edu.ru/db/portal/spe/os_zip/530400b_2003.html (дата обращения 10.02. 19).
16. Черневич, Е. Русский графический дизайн. 1880 – 1917 / Е. Черневич. — М.: Изд. ТОО «Внешсигма», 1997. — 158 с.
17. Шваб, К. Четвертая промышленная революция / К. Шваб — М.: Эксмо (TopBusinessAwards), 2016 — 138 с.

УДК 741:75.052:378.147

М. М. Мешков

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Современные тенденции преподавания рисунка на кафедре монументального искусства

В статье раскрываются основы, образовательные задачи и содержание существующих на сегодняшний день концепций преподавания рисунка на кафедре монументального искусства. Выявляются особенности формирования художественно-образного мышления у студентов путем осмысления важных составляющих при подходе к работе: поиски композиционного решения листа, поиски графического языка для выполнения работы на формате, а также осмысление роли набросков и предварительных зарисовок, копирование работ мастеров искусства. Приводятся цитаты, деятельность известных художников.

Ключевые слова: преподавание рисунка, особенности, композиционное решение листа, графический язык, наброски, зарисовки, копирование работ.

Mikhail M. Meshkov

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university of
industrial technologies and design

Current trends of teaching the drawing at department monumental art

In article bases, educational tasks and contents of the concepts of teaching the drawing existing today at department of monumental art reveal. Features of formation of art and figurative thinking at students by judgment of important components when approaching to work come to light: search of the composite solution of a leaf, search of graphic language for performance of work on a format and also judgment of a role of sketches and preliminary sketches, copying of works of masters of art. Are cited, activity of the famous artists.

Keywords: teaching drawing, feature, composite solution of a leaf, graphic language, sketches, sketches, copying of works.

1. Для формирования студента как личности, развития у него творческого воображения, необходимы самостоятельные занятия, помимо работы

в институте и освоения ведущих предметов. Так, наряду с рисованием длительных работ, должны стоять наброски и короткие зарисовки. Выполнение набросков и зарисовок является важной составляющей обучения рисунку. Набросок (от франц. *croque*, от англ. - *sketch*) – монохромное неполное обобщенное изображение предметного мира, исполняемое обычно в короткий, иногда в кратчайший промежуток времени, когда сложная форма решается верной и выразительной передачей только ее основных, типических и характерных признаков. Поэтому, набросок часто определяется как целое, увиденное без частных деталей. Джорджо Вазари говорит о набросках: «Те, что набрасываются слегка и едва намечаются пером или чем-либо другим, называются набросками». Зарисовка — более полное, чем набросок, монохромное изображение предметного мира, время работы над которым определяется к ее содержанию, а также от дальнейшего назначения зарисовки. Зарисовка, исполняемая с натуры, является как бы продолжением наброска в сторону обогащения ее деталями.

Работа в области наброска открывает большие возможности для развития творческих способностей, проявления оригинальности в решении художественных задач, выборе графических приемов и средств образного выражения. Владения наброском в профессионально-практической сфере дает наглядное представление о творческом замысле, и в дальнейшем он может стать ценным справочным материалом при работе над композициями, в творческой работе над композициями и творческой работе с целью «овеществления» замысла в материале. Наряду с этим набросок служит эффективным средством познания окружающей действительности. Выполняя наброски, студенты решают целый ряд задач: правдивость изображения, его пропорциональность, выразительность рисунка, художественно-образную трактовку его содержания.

Наброски способствуют развитию художественно-образного восприятия реальной действительности; целостного видения натуры, активизации процессов пространственного мышления и памяти; освоение навыков и приемов работы разнообразными художественными материалами. Выполнение набросков развивает точность глазомера, воспитывает умение быстро мыслить, искать наиболее лаконичные средства выражения, и вырабатывает индивидуальный графический язык.

Рисование по памяти — главный ключ быстрого роста, именно поэтому с давних времен многие знаменитые художники задумывались о его необходимости. До XV в. существовал обычай делать эскиз со всеми деталями (для фрески или алтарной картины). Леонардо да Винчи, перед тем как начать свою работу, делал несколько вариантов эскизов, из которых выбирал лучший, по его мнению. Рафаэль, напротив, последовательно разрабатывал один и тот же вариант. Также значительной функцией набросков и зарисовок выступает возможность достигать цельности изображения.

Именно об этой особенности (целостности) восприятия у художников говорил И. П. Павлов: «У людей художественного типа преобладает первая сигнальная система, и они без всякого дробления, без всякого разделения». Такое выполнение наброска может иметь самостоятельную художественную ценность.

Следует отметить, что рисунок, длительный или короткий, несет в себе процесс познания и создания. Русский художник К. Ф. Юон, придавая наброску с натуры особое значение, как средству познания действительности, выработки навыка изображения фигур в движении разработал систему быстрого рисования в процессе работы над пространством и композицией. Эта система включала в себя следующие практические работы:

- Упражнения в схематических набросках лиц, фигур и животных;
- Рисование по памяти и воображению фигур в движении;
- Усвоение привычки альбомного рисования, как в студиях, так и в жизни;
- Коллекционирование альбомных зарисовок фигур, сценок, уголков, жилищ, обстановок, типажей, костюмов, частей природы, процессов труда, общественной жизни, домашнего быта, всей специфики отечественной культуры, ее красок, стиля и т. п.;
- Изучение в виде зарисовок городской и сельской, фабрично-заводской, клубной, детской, домашней, праздничной, и повседневной жизни, всего богатства исключительных или необычных моментов жизни и природы;
- Зарисовка всего редкого или типичного, даваемого действительностью.

Наброски и зарисовки с натуры чаще всего предполагают передачу общего впечатления, самого главного в объектах или же, наоборот, отдельных частных натуры. Вместе с тем в наброске предполагается правильность передачи формы, пропорций, объема, пространственного положения предмета, эстетической сущности окружающей действительности. Главное же заключается в том, что наброски и зарисовки являются средством выражения первоначального впечатления от натуры, в то время как в длительном рисунке закрепляют и уточняют форму, объем натуры на основе тщательного ее изучения. Набросок является более лаконичным и скупым в отношении средств выполнения и передачи той или иной формы, но отнюдь не более легким видом работы. По характеру исполнения наброски могут быть как линейными, без передачи тональных отношений и условий освещения, так и решающими тональную задачу, отражающими основные светотеневые контрасты.

Различный характер штриховой линии делает ее одним из основных средств выразительной передачи объемных форм в наброске. Выполнение наброска требует уверенности и выразительности линии. Чрезмерно кро-

потливая и вялая линия делает набросок сухим, безжизненным изображением. Выразительная штриховая линия должна идти по форме, выявляя ее пластичный характер. Светотеневые отношения в наброске можно передавать очень скупой, лишь на самых основных участках формы. Решая тональную задачу, следует стремиться к передаче абсолютной силы тона того или иного участка изображения. Важно верно выразить отношения освещенных поверхностей к затемненным.

Работа в области наброска открывает большие возможности для развития творческих способностей, проявления оригинальности в решении художественных задач, выборе графических приемов и средств выражения. Также, при их исполнении всегда следует ставить перед собой конкретные задачи, которые и будут определять характер исполнения.

В условиях академического рисования с натуры наброски преследуют определенные учебно-образовательные и воспитательные цели. Это закрепит уже пройденное и подготовит студента к самостоятельной деятельности. Работая над наброском, студент должен мыслить, анализировать натуру, как и в длительном рисунке; но делать набросок, значит быстро мыслить.

2. При освоении художественной грамоты по рисунку необходимо усвоить целый ряд методических положений. Одним из них является композиция рисунка, так как любой рисунок начинается с композиции изображения на формате бумаги. «Композиция произведения любого вида изобразительного искусства, в том числе и живописи, заранее обдумывается». — говорил советский живописец, монументалист и график А. А. Дейнека. «Композиция — это не только умение грамотно расположить объекты в плоскости рисунка, но и объединить на работе».

Определение формата изобразительной плоскости листа является одним из первых элементов композиции. Если формат выбран неточно, то это не позволит создать выразительный рисунок и полностью решить задачу. Хотя в реальной практике учебные задания чаще выполняются в полях, пропорционально близких «золотому сечению», что объясняется как стандартной мерностью листов бумаги с последующим делением на половинные, четвертинные и восьмые доли, удобствами унификации планшетов, так и традицией, сложившейся в большинстве училищ и институтов. Компоновка помогает понять, где будут расположены предметы, их целостность, правильный выбор размера и расположение предмета в пределах заданного формата.

Нередко преподаватели в своем сотрудничестве с учениками ограничиваются выполнением единственного форэскиза, что исключает композиционную вариативность, потенциально скрытую в учебном задании. Избежать однообразия возможно выполнением как минимум трёх принципиально разноформатных эскизов, например, в «квадрат», в акцентированные «вертикаль» и «горизонталь», как с одной точки зрения, так и с нескольких,

позволяющих исследовать не только органичность, но и возможную алогичность будущей итоговой композиции. Уметь компоновать, выполняя графическую композицию, значит уметь творчески мыслить или развиваться. В эскизе отражается графическое отражение образной мысли, а далее на формате уже сам рисунок, как реализация этих мыслей.

Для правильного выполнения рисунка нужно структурировать изобразительную плоскость. Одной из наиболее ясных методик структурирования изобразительной плоскости можно признать структурирование с помощью «квадрата» и его «диагонали», особенно при разработке часто встречающихся в монументальном искусстве фризовых композиций.

Работу над композицией рисунка нужно вести с учетом особенностей восприятия. Глаз человека как бы перемещается по картине. Поэтому художники с помощью композиции разрабатывают «маршрут», в упрощённом варианте он похож на геометрические фигуры. Это можно увидеть на примерах мастеров прошлого. Анализируя их работы, а также теоретиков искусства, можно назвать следующие основные правила и законы композиции.

К правилам композиции относят:

- ритм (применение ритма позволяет показать определённое чередование объектов, их конкретный порядок, размещение, а также дает возможность передать движение фигур людей, животных);
- выделение сюжетно-композиционного центра;
- симметрия или асимметрия (для симметричной организации картинной плоскости характерна уравновешенность левой и правой частей по массам, тону, цвету и даже по форме; асимметричное расположение изображаемого в работе не создает впечатления деления картины вертикальной осью на две равные по массам, формам и тонам части, хотя при таком построении нередко выдерживается уравновешенность всей плоскости);
- расположение главного на втором пространственном плане.

Правила и приёмы композиции могут варьироваться в зависимости от конкретного идейного содержания произведения, от жанра, вида искусства и, конечно, от уровня профессионализма автора и вряд ли могут быть использованы все одновременно. Например, строго симметричная композиция исключает приём асимметрии, и наоборот. Фризовая композиция с ритмичным чередованием элементов, как правило, не имеет ярко выраженного сюжетно-композиционного центра. Однако в тех произведениях, в которых имеется сюжетно-композиционный центр, ритм присутствует как организующее начало.

Также необходимо соблюдать такие законы композиции, как целостность, контраст, равновесие и ритм, закон симметрии и асимметрии, закон подчинённости всех закономерностей, элементов и средств композиции идейному замыслу.

3. Для выполнения работы на формате студенту также необходимо уделить должное внимание поиску графического метода исполнения. Знание художественных материалов и техник работы, поможет учащимся наилучшим образом реализовать свои творческие замыслы в небольшом наброске или законченном рисунке. Чем тоньше студент научится понимать особенности техник рисунка, овладеет ими, тем полнее сможет почувствовать особенности их художественной выразительности.

Для выполнения заданий по рисунку наиболее употребительны графитные карандаши, сепия, ретушь, соус. Графитный карандаш одинаково удобен как в учебных, так и в творческих работах. Он обладает приятным серым тоном и некоторым блеском, легко допускает исправления, стирается резинкой. Карандашом можно создать рисунки линейного, линейно-штрихового и тонально-живописного плана. Из всех материалов рисунка графитный карандаш самое простое и доступное средство. Графит хорошо ложится на любую бумагу и не осыпается. Техника рисунка «мягким материалом» имеет свои особенности и нюансы, отличные от рисунка карандашом, однако она очень полезна как рисунке, живописи так и в композиции, так как приучает студента работать в тоне смело, широко, большими плоскостями. Мягким материалом можно быстро получить общий серый тон листа. Работа по тонированной бумаге помогает работать со всем изображением сразу и вести работу цельно, не увлекаясь отдельными кусочками. Рисунок мягким материалом способствует развитию художественно-образного восприятия; целостного видения природы, активизации процессов пространственного мышления. Выполнение работы в мягком материале развивает точность глазомера, воспитывает умение быстро мыслить, искать наиболее лаконичные средства выражения и вырабатывает индивидуальный графический язык.

С учетом современных социально-экономических процессов, на сегодняшний день усиливаются тенденции к изменению содержания художественного образования, методов и форм работы со студентами, связанные, прежде всего, со вновь формирующимися концепциями развития профессиональных учебных заведений. Поэтому современное состояние методики преподавания академического рисунка осуществляется в постоянных колебаниях между общими требованиями академической школы изобразительного искусства как «универсальной» и узконаправленными специальными задачами профессионального обучения при подготовке студентов. В этой связи происходят постоянные различные поиски устранения разрыва между желаемым состоянием результатов и продуктов, полученных и созданных учащимися, освоившим учебную дисциплину «Академический рисунок», и

реальным. А реальное состояние — это утрата качества рисунка, отсутствие графической культуры и грамотности, слабый уровень художественного мышления, имеющие место в сегодняшней педагогической практике. Устранение этого разрыва как несоответствия между реальным и желаемым состоянием результатов по качеству выполнения рисунков студентов, можно рассматривать как поиск решения самой проблемы в плане соотношения между традициями академической школы и инновационностью в изобразительном искусстве.

Академизация — необходимая сторона развития художественно-изобразительной культуры, связанная с сохранением и развитием традиций и образцов искусства. В нее входит метод изучения наследия старых мастеров посредством копирования их работ. Такой способ равным образом помогает студенту овладеть новыми для себя техническими приемами, приучает его к культуре и эстетике ведения рисунка. Копирование требует выдержки, дисциплины, повышенного интереса, любви к оригиналу. В конце XIV века итальянский художник Ченнино Ченнини в виде совета начинающему художнику писал: «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров».

Изучение наследия старых мастеров расширяет художественный кругозор, воспитывает вкус, знакомит с национальными школами рисунка и с их мастерами. 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 соединяя их в одном произведении. Обдуманно выбранные материалы и приемы помогали художнику лучше выразить тот или иной творческий замысел. Старые мастера с большой чуткостью относились к материалам рисунка. Важно, чтобы копирование не выливалось в процесс бессознательного дублирования оригиналов. Оно должно быть целенаправленным и сознательным. Объектами для копирования могут служить если не оригиналы, которым всегда следует отдавать предпочтение, то, во всяком случае, наиболее качественные репродукции — «факсимиле». Слова «кто умеет копировать, тот умеет и творить» — приписываются Микеланджело, великому мастеру и выдающемуся творцу.

Вывод. Преобразования, происходящие в обществе, диктуют новые требования и к сфере образования, в частности образованию студентов на кафедре монументального искусства. Развитие фототехники, компьютерных технологий, не должно заменить живого рисования, передачу через зарисовки художественных идей и впечатлений. Современные способы отражения действительности (фото, видео) могут быть некими подспорьем в работе художника, но не подменять саму идею, представление в создании ху-

дожественного произведения. По мнению великого педагога, ученого, художника П. П. Чистякова: «Рисунок — основа всего, фундамент. Кто не понимает его или не принимает — тот без почвы».

Для инноваций и качественных преобразований стал необходим принципиально иной тип мышления, его обязательная творческая составляющая — умение синтезировать и создавать новое.

Литература

1. Дейнека, А. А. Жизнь, искусство, время / А. А. Дейнека. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — 346 с.: ил.
2. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания / П. П. Чистяков. — М.: Искусство, 1953. — 594 с.:ил.

Художественные материалы в монументальном искусстве

УДК 75.021.33-035.8

В. Г. Бушуев

Санкт-Петербург, Россия

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

Энкаустическая роспись горячим способом

В статье излагается процесс создания монументальной росписи в технике горячей энкаустики на оштукатуренной поверхности и в интерьере. Показан способ самостоятельного изготовления красок, подготовка стены под роспись, приводится перечень применяемых инструментов и приспособлений.

Ключевые слова: монументальная живопись, горячая энкаустика, воск, канифоль, смола, энкаустическая живопись, настенная роспись, пигмент.

Vladislav G. Bushuev

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Shtiglits

Encaustic list of hot way

The article describes the whole process of creating a monumental painting in the technique of hot encaustic on the plastered surface in the interior. The method of independent production of paints, preparation of a wall under a list is shown, the list of the applied tools and adaptations is given.

Keywords: monumental painting, hot encaustic, wax, rosin, resin, encaustic painting, wall painting, pigment.

Примеры применения восковой росписи относятся к третьему тысячелетию до н. э. Об этом свидетельствуют произведенные Эйбнером химические исследования египетской росписи по камню [7]. Исследованиями установлено, что эти росписи, выполненные около трех тысяч лет до н. э., были сделаны восковыми красками. Об употреблении в Египте энкаустической росписи говорят и открытые археологами в 1887 г. фаюмские живописные портреты, исполненные на тонких досках (они названы так по месту, где были найдены). Даты их создания – I век до н. э. – IV в. н. э. Своего расцвета энкаустическая живопись достигла во времени античного мира, что мы

узнаем из античных литературных источников I и II вв. до н. э.: «по литературным источникам точно известно, что в V–III вв. до н. э. в энкаустической технике работали замечательные художники. Помимо Зевксиса и Апеллеса — Паррасий, Пабсий и др. Плиний дает ряд блестящих описаний их произведений. Многие энкаустические картины V–IV вв. оценивались современниками как величайшие произведения искусства. По свидетельству Плиния, некоторые работы Зевксиса ценились так дорого, что их никто не мог купить, и он дарил их как бесценные».

Дошедшие до нас сведения античных писателей о технике энкаустики очень отрывочны. Скупость и отрывочность этих сведений происходит от того, что: «античные писатели будь то Плиний, Витрувий или другие, не были знакомы с техникой настолько, чтобы действительно по-деловому и углубленно описать приемы отдельных техник и, чтобы на основе их описания можно было бы действительно писать... Нигде ни он (Витрувий), ни кто-либо другой не дает ясного описания того, как на самом деле выполнялось художественное произведение в той или иной технике. Достаточно просто объясняется это тем, что они не были посвящены художниками во все подробности ремесла с той полнотой, которая необходима для действительного исчерпывающего описания». Найденные в 1845 г., при раскопках Сен-Медар де Пре, близ Парижа, погребения (III–IV вв. н. э.) античного художника, живописные принадлежности несколько приоткрыли тайну энкаустики. В результате изучения состава найденных веществ и красок, в результате осмысления назначения отдельных найденных предметов можно сделать некоторые выводы. Наличие воска, смешанного со смолой, ясно указывает на применение его в качестве связующего вещества, для чего употреблялось и некоторое количество масла, что ясно следует из найденных смесений красок с масляными и жировыми кислотами. Небольшая базальтовая доска могла служить для того, чтобы держать горячей жидко расплавленные восковые краски, необходимые для густого наложения. Наличие масла указывает на то, что при определенных задачах к восковым краскам примешивалось масло и наоборот.

Попытки возрождения энкаустики были в XV–XIX столетиях. Над этим вопросом работали Клод де Сомез (1629 г.), Кайлюс (1775 г.), Башелье, Галлэ, Лоррен, мисс Гринланд (1787 г.), Гуккер (1807 г.), Кросс и Анри (1884 г.), Реквено, Э. Бергер (1904 г.). Наиболее серьезными работами в области теории энкаустики являются – книга Г. Шмидта «Техника античной фрески и энкаустики» [6], на которую опираются все наши современные отечественные и зарубежные теоретики энкаустики и книга В. В. Хвостенко «Техника энкаустики» [5]. Об энкаустике пишут также Д. Киплик [1], Н. Петухов, С. Павловский [3], но их работы недостаточно конкретны, в какой-то мере и спорны. Большая работа в практическом освоении энкаустики ведется в Минске. Но имен, связанных с энкаустической живописью немного, из них выделяются: Г. Ващенко, З. Литвинова, С. Коткова, (Минск), В. В.

Хвостенко и Т. Хвостенко (Москва), В. Обух, А. Аксельрод (Санкт-Петербург). Сейчас своеобразие энкаустической росписи захватывает все большее число художников, и, думается, что в ближайшее время появятся новые как теоретические работы об энкаустике, так и работы, выполненные в этой технике в натуре.

Технологический процесс горячей энкаустики технологически достаточно сложен, однако, целый ряд особенностей и отличий энкаустической росписи горячим способом от других видов живописи, заставляет художника обратиться именно к ней [2, 4]. Энкаустическая роспись обладает свойственной только ей плавленной живописной поверхностью. Такая поверхность живописного слоя получается вжиганием росписи феном. Разные цвета, вплавляясь друг в друга, мягко смешиваются между собой. Исходя из творческого замысла художника, фактуру живописной поверхности можно сделать идеально гладкой или очень рельефной (рельеф может достигать до 10-15 мм.). Своеобразный восковой блеск воженной живописной поверхности росписи придает цвету глубину и прозрачность. Это позволяет написать очень темную, плотную по цвету роспись, и цвет не будет жухлым, почерневшим. Энкаустическая роспись с течением времени не меняет своего первоначального цвета и остается всегда как бы только что написанная. Это одно из ценнейших ее качеств, а, тем более, для монументальной живописи.

Важным преимуществом энкаустической росписи является возможность ее исполнения на разных основах (от древесно-стружечной плиты до бетонной штукатурки). Нередко существующая архитектурная ситуация жестко требует от монументальной живописи, входящей в ее среду, выполнения определенных условий. Характерным примером такого требования может служить роспись барабана переходной галереи Ленинградской атомной электростанции, когда автор был вынужден выбрать из всего арсенала средств современного художника-монументалиста только энкаустическую роспись горячим способом (ил. 1-2). Она удовлетворяла условиям архитектурной ситуации, а также требованиям художественного замысла автора. Роспись должна была находиться в сплошь остекленной галерее, на стене, представляющей собой внешнюю поверхность барабана. Длина окружности стены-барабана – 56,5 м., высота – 3 м. От стены барабана имелись два больших отхода (один-50 м. другой – до 200 м.) и два очень маленьких отхода (3 м.). Существующий сильный поток света, предопределял необходимость очень плотной по цвету росписи. Наличие больших и малых отходов от стены требовали такой техники, которая могла бы восприниматься и с близких, и с дальних точек зрения. Тема росписи, на которой остановился автор, требовала конкретной проработки деталей.

Мозаику было бы трудно рассматривать в местах с малым отходом от стены. Темпера не могла бы добиться плотного звучания цвета. Автор остановился на энкаустической росписи горячим способом, так как она да-

вала плотный, звучный, глубокий цвет, давала завершенность и благородство поверхности, давала возможность очень тонко проработать отдельные детали Основанием под роспись может быть древесно-волокнистая плита, керамическая плитка, древесно-стружечная плита, шифер, блоки цементного раствора. В конкретном случае разбирается технологический процесс энкаустической росписи горячим способом на стене, оштукатуренной цементным раствором. Все операции по выполнению росписи требуют технической оснащённости и

соответствующим образом обработанных и подготовленных материалов. Электрический фен для подогрева поверхности стены при вощении, вжигании воска, для подогрева провощенной стены при нанесении грунта, вжигании грунта и для подогрева грунта в процессе живописи, вжигании живописи. Плитки электрические, имеющие регулировку нагрева. Электрический паяльник со сменными наконечниками для обработки живописной поверхности. Электрический утюг с регулятором нагрева, для проглаживания и выравнивания грунта и обработки живописной поверхности.

Весы лабораторного типа для взвешивания пигмента, воска, даммарной смолы или канифоли, льняного масла. Мраморные плиты размером 50 x 50 см. для приготовления краски и размером 30 x 30 см., которые служат палитрой. Мастихины разных конфигураций для приготовления красок. Удлинитель для подключения в сеть электрических плиток. Емкости для речного песка, ставящиеся на электроплитку. В емкости ставятся баночки с воском при вощении и баночки с краской и колерами при живописи. Кисти щетинные, колонковые. Воск растапливается в горячей воде небольшими порциями до трех раз, в результате чего остатки меда растворяются, а имеющаяся цветочная пыль и прочая грязь оседает на нижней поверхности массы расплавленного воска и после его остывания очищают. Далее воск нарезается тонкими пластинками-стружками, которые весной и летом выставляются на воздух и выбеливаются под действием солнечного света. Очищенный и отбеленный воск готов к работе. При изготовлении энкаустических красок даммарная смола предпочтительнее всего, так как она имеет белый цвет, не влияющий на цвет красок. При отсутствии даммарной смолы можно использовать канифоль, хотя она и уступает по качеству даммару. Для того чтобы с течением времени поверхностный слой энкаустической росписи не потел и впитывал в себя меньше грязи и пыли, в краску добавляют немного масла. Можно применять ореховое, подсолнечное, маковое масло, но самое лучшее — льняное, отбеленное масло. В основном, все обычные, тонкотертые, художественные пигменты пригодны для энкаустической живописи горячим способом, потому что эти пигменты стойки к температурным условиям. После взвешивания исходных компонентов (воска, смолы, пигмента, масла) включаются в сеть две электрические плитки, на одной из которых разогревается мраморная плита до тёплого состояния.



Ил. 1. В. Г. Бушуев. Энкаустическая роспись Ленинградской атомной станции. 1980 г.



Ил. 2. В. Г. Бушуев. Энкаустическая роспись Ленинградской атомной станции. 1980 г.

Приготовление краски происходит на тёплой, а не на горячей плите. На второй плите в железной банке разогревается воск и смола. На тёплую плиту высыпается пигмент, в нём делается лунка, в которую выливается смесь воска и смолы. Осторожно мастихином происходит перетираание пастообразной массы. Перед окончанием перетирания, добавляется масло. Чем тоньше размолот пигмент, тем быстрее приготовить краску, так как перетирание происходит до тех пор, пока масса краски не станет однородной, без всякого признака катышек под лезвием мастихина. Для облегчения этой работы необходимо пигмент перед изготовлением краски перетолочь в ступе пестиком. Как только масса станет похожей на густо-сметано-творожную, из нее уже руками делают шарики, а лучше колбаски краски, которые после охлаждения становятся твердыми, как камешки.

Процесс приготовления краски требует соблюдения техники безопасности и осторожности, чтобы не получить ожогов от попадания на кожу расплавленной смолы и воска.

Вошение, грунтовка и сам процесс росписи требует большого количества времени. Для того, чтобы ускорить все виды работы, обеспечить ей высокое качество технического исполнения и при этом выполнить все требования техники безопасности, исполнитель должен заранее подготовить для себя рабочее место. Удобнее всего, чтобы расплавленный воск, грунт или краски находились на электроплитках на уровне пояса с правой стороны от художника.

При выполнении вошения нужна одна электроплитка, на которой в железной банке расплавляется воск; в процессе грунтовки лучше использовать две электроплитки: на первой происходит расплавление грунта до рабочего состояния, на второй — в емкость с разогретым песком ставится готовый к работе грунт. Для нанесения живописного слоя необходимо не менее трех, лучше четырех электрических плиток. Когда готовы к работе краски, включается электрический фен, после чего можно приступить к процессу росписи. Как видим, техническая сторона живописи горячими энкаустическими красками сложна, требует сосредоточенности и отвлекает внимание в процессе работы. Это является минусом данного способа живописи. Вошением и последующим вжиганием воска создается слой, пропитывающий стену воском на 2-3 мм. Это решает два основных технологических вопроса исполнения энкаустической росписи: происходит лучшее сцепление живописного грунта с основой, на которую наносится роспись и предотвращается вытягивание из грунта в штукатурку большого количества воска.

Для вошения готовят следующие материалы и инструменты: расплавленный отбеленный пчелиный воск в железной банке, которая находится в емкости с песком и подогревается на плитке. Вошение производится щетинными кистями. Его может выполнять один человек при помощи электрического фена. Лучше всего вошение производить с левого верхнего угла.

Медленными движениями фена слева направо разогревают небольшой кусок стены и сразу по ней проводят кистью, наполненной расплавленным воском. Кисть нужно вести сразу за феном, но на таком расстоянии, чтобы не обгорел волос кисти. Таким образом, воском покрывается вся стена. Естественно, воск будет нанесен неравномерно, а именно: где будут сгустки, где меньшее количество воска, поэтому следующая операция — это вжигание воска. Медленным движением работающего фена вдоль стены слева направо, с понижением каждого следующего нового движения, необходимо вжигать воск до степени полного равномерного распределения его по всей стене. Грунтовку стены можно производить или же сразу после вощения, или по истечении любого необходимого художнику времени. Первый слой грунта наносится тем же способом, которым производят вощение.

Первый слой грунта не корпусный, прозрачный. Он смешивается с воском провощенной стены; этот первый слой грунта благодаря разогретому воску легко проникает в поры и неровности стены, образуя с ней прочное сцепление. После прокладки первого слоя наносится основной, второй слой грунта на разогретый феном первый слой. Если мазок первого слоя грунта мог быть довольно длинным, то мазок основного слоя намного короче, так как основной слой, выполняющий роль и грунта, и выравнителя стены, должен быть пастозным. Его толщина может достигать до 5 мм., а если надо и более. Дальнейшая обработка грунта заключается в проглаживании его поверхности электрическим утюгом. Разнообразными движениями подключенного к электрической сети несильно нагретого утюга происходит выравнивание грунта или всей гладкой его плоскостью или его частью, что достигается наклоном продольной оси утюга к плоскости направо на небольшом расстоянии от стены. Грунт должен расплавиться и как бы разойтись по поверхности стены во все стороны, но не потечь. Опыт показал, что можно писать горячими энкаустическими красками как по стене грунтованной, так и ограниченной лишь вощением. Это зависит от того, на каком художественном приеме строится художником роспись (если роспись ведется пастозно, можно ограничиться вощением стены, если же в росписи необходимо использовать лессировки, то нужно грунтовать стену).

Вначале переносят рисунок на загрунтованную стену. Для этого снятую с картона кальку прикрепляют в верхней части стены с помощью липкой ленты. Под кальку подкладывают крафт с нанесенным на него слоем пигмента. Крафт выполняет роль переводной бумаги. С помощью чертилки рисунок переводится на грунт. Четкие линии переведенного рисунка очень хорошо держатся на поверхности грунта. При работе на свежем грунте никакой его подготовки к дальнейшей работе не требуется. Перенесен рисунок, разогреты краски, включен электрофен, установлен картон, который под энкаустическую живопись из-за технических трудностей желательно делать цветным — все готово к началу работы на стене. Художник-энкауст работает обеими руками одновременно. Электрическим феном в левой руке

разогревается тот кусок грунта и в том направлении, куда будет положен мазок. Правой рукой художник берет кисть, наполненную колером определенного цвета и ею делает мазки по разогретому грунту. Каждому колеру в банке соответствует своя кисть. Чтобы получить цвета, помимо колеров, используется разогретая палитра. Полученные на палитре дополнительные цвета позволяют тонко смоделировать любой объект, исходя из творческого метода автора, надо только иметь в виду, что каждый последующий живописный слой увеличивает рельеф стены, что является своеобразной особенностью энкаустической живописи. Неудовлетворяющий художника кусок росписи очень легко можно переписать, разогрев его феном и удалив лезвием бритвы. Для создания разной фактуры живописной поверхности художник пользуется циклей, лезвием бритвы, маленькими утюжками, электрическим паяльником. Лезвием можно добиться гладкой, полированной поверхности. Маленькими электрическими утюжками, электрическим паяльником со сменными наконечниками можно добиться нерукотворного смешения мазков различных цветов, нанесенных непосредственно на поверхность стены. После окончания работы или ее части, надо произвести вжигание живописной поверхности сразу же в этот день или в течение следующих двух дней. При вжигании в эти сроки энкаустическая краска легко расплавляется и достаточно хорошо раздается в стороны, что способствует лучшему сцеплению живописных слоев друг с другом и с грунтом, проникновение нагрева внутрь в данном случае тоже хорошее. Как процесс энкаустической росписи — вжигание — необходимо, во-первых, для надлежащего прогрева всех нанесенных слоев. Такой прогрев способствует лучшему сцеплению их, а, значит, способствует и прочности энкаустической росписи в целом. Во-вторых: усиливается глубина цвета, то есть изменяются художественные качества в сторону усиления живописного эффекта. Вжигание производится феном медленными движениями в любых возможных направлениях. Расстояние между феном и живописной поверхностью должно быть около четырех см. Краски должны расплавиться, раздаться немного вширь, но не потечь. Чтобы выполнить эти условия вжигания, достаточно производить его несколько минут. Количество красок, употребляемое на живописный слой, определяется живописным методом художника, но в среднем оно составляет 0,7 кг. на 1 м².

Стараясь все делать на научной основе и используя существующий теоретический и практический опыт, автор статьи изложил его в настоящей работе.

Литература

1. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. — М.: Сварог и К, 2002. — 348 с.: ил.

2. Кудрявцев, Е. В. Техника реставрации картин / Е. В. Кудрявцев. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 1948. — 207 с.: ил.

3. Павловский, С. А. Материалы и техника монументально-декоративного искусства. Из опыта экспериментальных работ московских художников – монументалистов / С. А. Павловский. — М.: Советский художник, 1975. — 193 с.: ил.

4. Сланский, Б. Техника живописи. Живописные материалы / Б. Сланский. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. — 522 с.

5. Хвостенко, В. В. Энкаустика / В. В. Хвостенко. — М.: Советский художник, 1967. — 100 с.

6. Шмидт, Г. Техника античной фрески и энкаустики / Г. Шмидт. — ОГИС Гос. издательство изобразительных искусств, 1934. — 135 с.: ил.

7. Эйбнер, А. Материалы и развитие стеной живописи с древности до нового времени / А. Эйбнер. — Мюнхен: Издательство Геллера, 1926. — 618 с.

УДК 75.052:738.4:777.213

С. П. Пономаренко

С. Н. Крылов

Санкт-Петербург, Россия

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

Горячая эмаль: три храма Санкт-Петербурга

Техническое совершенствование художественных материалов развивается в геометрической прогрессии, тем не менее существуют изобразительные материалы, не утратившие своей актуальности на протяжении нескольких тысячелетий. Предлагается обзор монументальных произведений в храмовой архитектуре, выполненных выпускниками Академии им. А. Л. Штиглица (ЛВХПУ им. В. И. Мухиной).

Ключевые слова: монументальная живопись, декоративное искусство, горячая эмаль, монументальная эмаль, Храм Спас на Крови, Морской Никольский собор, Армянская апостольская Церковь Св. Екатерины.

Svetlana P. Ponomarenko

Sergey N. Krylov

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Shtiglits

Hot enamel: three churches of Saint-Petersburg

Technical improvement of artistic materials has evolved exponentially, but there are visual materials that have not lost their relevance over several millennia. You are invited to review the monumental works in temple architecture, performed by graduates of the Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits (the Leningrad V. I. Mukhina higher industrial art school).

Keywords: mural paintings, fine arts, hot enamel, monumental enamel, Church of the Savior on Blood, Saint Catherine's Armenian Church, Kronstadt Naval Cathedral.

Искусство горячей эмали имеет более трёх тысячелетий истории, и в наши дни сфера, развившаяся вокруг последователей и поклонников этой технологии, находится в состоянии постоянной динамики и поиска новых задач и путей решения. С каждым годом художественное эмалирование привлекает новых ценителей и последователей. Нельзя отрицать, что сегодня эмальерное искусство переживает новый этап своего развития. Во многих

странах Европы, Азии и Америки развиваются творческие, учебные и производственные центры, консолидирующие силы совершенно непохожих друг на друга мастеров, посвятивших свои поиски направлению художественной и ювелирной эмали. Самые прогрессивные учебные заведения в нашей стране открывают мастерские для изучения свойств этих материалов и выполнения работ в горячей эмали, внедряют ювелирное искусство в учебную программу, формируют курсы по дополнительному образованию... Преподаватели кафедр монументально-декоративной живописи (МДЖ) и художественной обработки металла (ХОМ) Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Академии Штиглица) были одними из первых в этом начинании. Кафедра ХОМ «обеспечила профессиональный старт многим художникам, работающим сегодня в области декоративно-прикладного искусства. Но замечательно и то, что станковая эмаль стала объектом особого интереса на кафедре МДЖ... Этот интерес понятен, ибо художественная практика последних двух десятилетий призвала художников-монументалистов к новому диалогу, востребованность и значение которого продемонстрировали, в частности, выставки эмальеров, прошедшие в Петербурге и Москве... Выставки стали началом деятельности творческого центра «Горячая эмаль. Санкт-Петербург», организованного при кафедре МДЖ и предложившего масштабную творческую программу» [2, с. 7].

Сегодня сфера поисков художников-эмальеров направлена на освоение новых приёмов, возможностей материала, а также внедрение широкого многообразия открытий в станковое, декоративно-прикладное и монументальное искусство. Рассмотрим монументальные произведения выпускников Академии Штиглица, выполненные для петербургских храмов, с точки зрения использования горячей эмали как изобразительного материала для архитектурного пространства.

Следуя хронологии, в первую очередь необходимо обратиться к эмалям, выполненным Ларисой Анатольевной Соломниковой для Царских врат Спаса на крови. Художница обучалась на кафедре художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (ныне Академия Штиглица), была аттестована в Музее эмали Лиможа (Франция), специализировалась на лиможской миниатюре и к началу работы над восстановлением Царских врат имела более десяти лет опыта работы в технологии горячей эмали [8, с. 104].

Царские врата Спаса на крови являются доминантой убранства иконостаса. При строительстве собора в 1903 г. они были выполнены по рисункам автора-проекта, архитектора-строителя А. А. Порланда и стали даром Санкт-Петербургской Купеческой управы. Исполнение проекта было поручено мастерам Товарищества «И. П. Хлебников, Сыновья и К^о». После представления Царских врат на Первой Международной художественно-промышленной выставке изделий из металла и камня, которая состоялась в залах «Пассажа», общественность Петербурга сразу же признала их шедевром

ювелирного искусства. В 1921 — 1923 гг. в ходе реквизиции церковных ценностей врата были утрачены.

Архитектурный вариант восстановления Царских врат был разработан в 1993 г., воплощение проекта началось в 2005 г. благодаря дирекции ГМП «Исаакиевский собор». Проектная группа из архитектора С. Г. Кочетовой, художника по эмали Л. А. Соломниковой и художника по металлу В. Ю. Никольского в течение двух лет разрабатывала технологический проект воссоздания Царских врат. Затем подключились реставрационные компании «Пикалов и сын» и «Возрождение Петербурга». «Перед музеем стояла сложнейшая задача — опираясь всего лишь на несколько сохранившихся архивных фотографий, восстановить Царские врата максимально близко к оригиналу... На фотографиях 1907 года и раскрашенной литографии художника Н. Кареоина "Освящение алтаря", можно отчётливо определить орнаментальный рельеф филёнок — цветы на растительных побегах, имитирующих традиционную резьбу по дереву, но выполненную в металле выколотым способом. Все орнаменты были покрыты цветной ювелирной эмалью» [9, с. 9].

Орнаменты филёнок были выполнены в технике выколотки и чеканки по меди, после чего рельеф покрывался ювелирной эмалью, обрамление выполнялось в технологии тонкостенного литья. Непосредственно методику выполнения ювелирной эмали по чеканному рельефу для восстановления Царских врат разрабатывала Л. А. Соломникова. Подбор цветовой палитры стал важным этапом перед началом работы, этот процесс занял несколько лет. «К счастью, из архива музея "Исаакиевский собор" были переданы подлинники-эскизы живописных икон для Царских врат, исполненные Н. А. Бруни. Их колористическому решению присуща нарядная декоративность, мажорность цветовой гаммы, тесно связанная с традицией старых русских эмалей. Эти эскизы стали настоящими наглядными пособиями для художников-эмальеров» [9, с. 13].

«Чаще всего на драгоценные металлы (золото, серебро) наносится прозрачная эмаль, позволяющая металлу просвечивать сквозь стекло. Как правило, на золотой подложке особенно эффектно смотрятся красные эмали, сверкающие подобно драгоценному рубину, а серебряная основа, благодаря своей высокой отражательной способности, придаёт синим, голубым и зелёным эмалям бриллиантовый блеск. Однако на створках Царских врат Спаса на крови преимущественно использовались opakовые, т. е. непрозрачные эмали. От прозрачных цветов решили отказаться. Опытным путём было установлено, что они хуже воспринимаются с большого расстояния...» [9, с. 16] (прозрачные эмали использовались исключительно для лессировок — по глухим). В начале XXI в. не было точно известно, «какие цвета использовались и комбинировались на эмалевых рельефах филёнок Царских врат. Реставраторам приходилось угадывать цвета по бликам, делать множество пробных вариантов. В итоге было решено, что они должны

соотноситься с мозаичными орнаментами алтаря и притворов и палитра зелёных, розовых, голубых, сиреневых стала основой цветовой гаммы ювелирных эмалей. Многое пришлось искать за границей — помимо русских дулёвских, Л. А. Соломникова работала с эмальями английскими, немецкими и французскими. В результате, за 8 лет работы была создана палитра ювелирных эмалей, составляющая около 250 цветов» [9, с. 16].

Возвращение Царских врат с эмальями, созданными Л. А. Соломниковой, стало важным шагом в возрождении былого великолепия как непосредственно Храма Спаса на крови, так и всего Православного Санкт-Петербурга.

Более трёх лет заняли работы выпускника кафедры МДЖ И. В. Дьякова [6, с. 239] над выполнением эмалей для Никольского Морского собора. Собор был воздвигнут в 1903 — 1913 гг. архитектором В. А. Косяковым в неовизантийском стиле, который использовал в этом проекте различные материалы, классические и передовые технологии, в том числе роспись, мозаику, витраж, резьбу по камню, майолику и горячую эмаль. В 1927 г. Собор был закрыт и постепенно приходил в плачевное состояние, произведения расхищались и уничтожались вандалами. Воссоздание собора началось в начале 2000-х гг. и продолжалось вплоть до 2014 г. В общей сложности И. В. Дьяков создал более 350 произведений. «Уникальность этой работы состоит в том, что впервые в современной истории воссоздания культовых сооружений была использована технология создания перегородчато-выемчатой горячей эмали в таком объёме. Сегодня посетителей и прихожан встречают два прекрасных ростовых образа Свят. Николая и Св. Иоанна Кронштадтского, а в интерьере в восьми десятках хоросах, освещающих собор, находятся образы Спасителя, Богородицы, апостолов, архангелов и пророков» [3, с. 66]. К началу работы над проектом у художника имелся колоссальный опыт работы в горячей эмали, с 2005 г. и по сей день он преподаёт эмаль на факультете искусств Санкт-Петербургского государственного университета [1, с. 374].

Как в любом художественном произведении для архитектурного пространства художнику необходимо было внимательно, детализировано представить и утвердить с заказчиком все подготовительные работы. Особенно сложным этапом стало создание ростовых икон Свят. Николая Чудотворца и Св. Иоанна Кронштадтского для фасада храма, для главных дверей. И. В. Дьяковым «была проведена колоссальная предварительная работа по созданию образов: необходимо было сохранить первоначальное композиционное построение ростовых икон, соблюсти иконографию, выявить и отразить характерные черты ликов, сохранить и изобразить не только внешнее сходство, а передать психологический характер святых» [3, с. 69]. Дополнительно процесс усложнялся размером панно. Его необходимо было собирать из отдельных фрагментов, пригодных по размеру для обжига в печи. В про-

риях художнику необходимо было предусмотреть, чтобы отдельно сделанные части работы в собранном виде складывались в единую целостную картину, а швы вошли в структуру основной рисующей линии.

Поиски цветовой палитры были самым сложным, но и самым творческим этапом работы над проектом. На выбор палитры влияли такие факторы как: иконография, возможности материала (палитры эмалей), синтез живописи и архитектуры.

После завершения эмалевые иконы И. В. Дьякова стали неотъемлемой частью монументального решения убранства Кронштадтского Морского собора во имя Свят. Николая Чудотворца, великолепно дополняя, декоративно обогащая интерьер и экстерьер, а также акцентируя внимание зрителя на образах святых.

Профессор кафедры МДЖ С. П. Пономаренко работает в технологии горячей эмали более 25 лет и в том числе над монументальными проектами. В 2009 г. первой эмалевой работой для архитектурной среды стало декоративное панно «Белый парус» (33 × 23 см.) для загородной резиденции, спроектированной архитектором И. П. Шмелёвым. По эскизу художника работы в материале выполнялись при участии С. Н. Крылова. Было выполнено три варианта панно: расписные эмали на тёмном и светлом фонах, а также один вариант в технологии перегородчатой эмали.

Первым произведением для храмовой архитектуры стала икона «Крещение» (50 × 40 см.), созданная в 2013 г. для украшения купели Церкви Св. Ованнеса Крестителя (Нагорный Карабах). В художественных и подготовительных работах принимал участие С. Н. Крылов. Икона была создана по заказу заслуженного архитектора России М. Б. Атаянца для воссозданного по его проекту храма. Во время Нагорно-карабахского конфликта начале 1990 гг. православный 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 восстанавливал храм на собственные средства при поддержке местных жителей. Декоративные работы (крест, колокол, деревянные элементы архитектуры) по оформлению здания выполнялись художниками-выпускниками СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

«В основе изображения иконы лежит композиция, заимствованная из миниатюры для киликийского армянского Евангелия XIII века, 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 остаётся золотая канва. Вынужденный ход деления

изобразительных элементов и действующих лиц на группы усиливает неповторимые свойства горячей эмали на меди как материала, придавая композиции большую декоративную оригинальность. Все элементы, вплоть до латунных шурупов, были выполнены вручную специально для панно.

Позднее по заказу М. Б. Атаянца художниками С. П. Пономаренко и С. Н. Крыловым было создано декоративное эмалевое панно по мотивам миниатюры "Благовещение" из того же Евангелия. Панно создавалось в качестве подарка Его Святейшеству Верховному Патриарху и Католикосу всех армян Гарегину II» [5, с. 125].

В 2017 году по заказу М. Б. Атаянца С. П. Пономаренко и С. Н. Крылов выполнили эмалевые накладки для выносного креста и два настенных панно «Св. Мученики Геноцида армян» и «Св. Великомученица Екатерина Александрийская» (110 × 80 см.) для Армянской Церкви Св. Екатерины (СПб., Невский пр.), установленные над воротами по обеим сторонам от алтаря. Эти произведения, выполненные в технике пергородчатой эмали, стали неотъемлемой частью в решении архитектурного пространства Церкви Св. Екатерины и вошли в программу экскурсий двух Международных биеннале искусства горячей эмали — «Зеркало мира» (2017 г.), «Золотая нить — дорога творчества» (2019 г.) наряду с другими вышперечисленными храмами. СПГХПА им. А. Л. Штиглица стала базой для проведения международных проектов, популяризирующих такую удивительную технику, как горячая эмаль.

Подводя итог рассмотрения монументальных проектов выпускников Академии Штиглица, выполненных для петербургских храмов, необходимо заключить следующее. Велика важность преподавания горячей эмали в процессе обучения художников монументалистов. «Знакомство с эмалевой живописью также необходимо художнику для освоения особенностей формальной декоративной композиции, которая имеет множество значительных отличий от станковой. Художник, создавая декоративное произведение, обязан заполнять плоскость формальными композиционными пятнами, наполнять произведение необходимыми элементами, не имитируя глубину пространства и не создавая иллюзию трехмерности. Абсолютно все элементы законченного произведения должны говорить об этом. Если реалистичный живописный холст любого жанра необходимо располагать в багетной раме, чтобы задать границу между окружением и миром, созданным художником, во избежание возникновения дискомфорта восприятия, который мешает зрителю дистанцироваться от произведения искусства, то в декоративной композиции эта граница возникает сама собой. Эмалевая живопись — яркий пример такого незашифрованного проникновения искусства в реальность. Художник, воспитанный на реалистичной станковой композиции, впервые попадая в эмальерную мастерскую, сталкивается с трудностью восприятия изображения, рожденной новым этапом эволюции формы, который диктует иную интерпретацию проблемы пространства. Произведения для

горячей эмали по сути своей формалистичны, они "демонстрируют классическое единство формы и содержания, основанное на эксплуатации свойств материала" [7, с. 14]. Художник-эмальер может искать вдохновения в самом материале — поверхности медной пластины, консистенции порошка, фактуре плоскости, свойствах эмалевого состава (до и после обжига), в температуре и продолжительности обжига. Тем не менее приходится делать отбор, следуя свойствам материала, порой ограничивающим возможности, жертвовать какими-то элементами» [4, с. 63].

Литература

1. Векслер, А. К. «Живопись» и «Современная горячая эмаль». Междисциплинарные связи в педагогической практике И. В. Дьякова // Месмахеровские чтения / А. К. Векслер. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. — С. 373-381.
2. Горбунова, Т. В. Горячая станковая эмаль: эпоха перемен / Т. В. Горбунова // Современное эмальерное искусство. — СПб.: Мир Металла, 2009. — С. 6-9.
3. Иван Дьяков. Живописная эмаль: альбом произведений / Авт.-сост., авт. текста А. К. Векслер. — СПб.: 2017. — 80 с.: цв. илл.
4. Крылов, С. Н. Мастерская горячей эмали как важный этап обучения художника монументалиста / С. Н. Крылов // Проблемы современной науки: сборник научных трудов: выпуск 16. — Ставрополь: Логос, 2015. — С. 60-68.
5. Крылов, С. Н. Светлана Пономаренко (Савина) — художник-монументалист и педагог / С. Н. Крылов // Образование и наука: современные тренды : коллективная монография / гл. ред. О. Н. Широков. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № II. — 276 с. — (Серия «Научно-методическая библиотека»). — С. 115-128.
6. Пономаренко (Савина) С. П. Выпускники кафедры монументально-декоративной живописи / С. П. Пономаренко (Савина), В. Г. Леканов, В. С. Сперанская // Кафедра монументально-декоративной живописи. — СПб: Изд.-полигр. пр-тие «Искусство России», 2011. — С. 85-273.
7. Рыков, А. В. Западное искусство XX века: учебно-методическое пособие / А. В. Рыков. — СПб.: Новая альтернативная полиграфия, 2008. — 36 с.
8. Современное эмальерное искусство. — СПб.: Мир Металла, 2009. — 138 с., илл.
9. Царские врата Спаса на крови. — СПб.: СПбГБУК ГМП «Исаакиевский собор», 2016. — 44 с., илл.

Графический бетон: искусство и технология

Предметом изучения стало взаимодействие искусства и технологии в индустриальных процессах, решающих задачи дизайна среды. Графический бетон (Graphic Concrete) — это создание настоящего промышленного продукта для крупномасштабных поверхностей, инструмента, который способен визуальнo обогатить городскую среду. Благодаря преимуществам вдохновляющего метода создания узорчатых бетонных поверхностей, технология используется многими известными архитекторами и применяется в проектах по всему миру.

Ключевые слова: графический бетон, сборные конструкции, растровые изображения, дизайн поверхности зданий.

Ekaterina S. Prozorova

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

Graphic concrete: art and technology

The subject of the article is the interaction of art and technology in industrial processes that solve environmental design challenges. Graphic Concrete is the creation of a real industrial product for large-scale surfaces, a tool that can visually enrich the urban environment. Due to the advantages of the inspiring method of creating patterned concrete surfaces, the technology is used by many famous architects around the world.

Keywords: graphic concrete, precast structures, raster images, surface design of buildings.

Графический бетон (*Graphic Concrete*) — новая технология для сборного железобетона — одна из последних инноваций в области строительства из бетона и кладки. Это создание настоящего промышленного продукта для крупномасштабных поверхностей, инструмента, который способен визуальнo обогатить городскую среду. Созданная в Финляндии технология применяется многими известными архитекторами по всему миру.

Для проектирования здания областного архива–хранилища исторических документов, датируемых XVI в., расположенного в маленьком, но ис-

торически замечательном городе Хаменлинна к северу от Хельсинки, Финляндия, было приглашено бюро *Heikkinen-Komonen Architects*. Чтобы придать зданию значительную роль в городской жизни, команда покрыла фасад архива «граффити» за счет использования технологии графического бетона. «Сюжеты были взяты из исторических документов, марок и записей, найденных в архиве», — объясняет Маркку Пуумала, архитектор проекта компании *Heikkinen-Komonen*.

Архивная часть здания занимает три этажа и находится в прочной «коробке», покрытой графическим бетоном. Элементы размещены на четырех наружных стенах и одной внутренней стене «Бетон — хороший материал для архивного здания из-за его стабильности и способности выравнять уровень влажности», — добавляет Пуумала [3].

Рисунок на стенах архива — результат контраста между гладкой бетонной поверхностью и зернистости обработанных поверхностей. Технология графического бетона включает применение замедлителя схватывания цемента и специальной мембраны для замедления твердения бетона в определенных областях. После того, как мембрана натягивается на форму, происходит отливка панели. На следующий день бетонный элемент поднимается в вертикальное положение и мембрана удаляется. Незастывшую, более мягкую бетонную поверхность затем промывают под высоким давлением, выявляя зернистую структуру рисунка.

Для этого проекта был использован черный заполнитель и белый цемент рисунка. Хотя обычно «вымытыми» оказываются элементы рисунка, в проекте архива была выполнена промывка фона, получившего таким образом большую контрастность и фактурность черного фасада.

Мембраны, напечатанные на производстве графического бетона в Финляндии, могут быть отправлены непосредственно для отливки на заводы в любую точку мира. Налажен процесс передачи технологии для обучения и все новые заводы по производству сборного бетона начинают использовать эту технологию. Так, в пилотном для США проекте, разработанном бюро Фостер и Партнеры (*Foster + Partners*), технология помогла создать рисунок на изогнутых белых внутренних стенах в кампусе штаб-квартиры *SC Johnson* в Расине, штат Висконсин.

Исключительно красивая часовня в Бергамо (Италия) *Ospedale Giovanni XXIII*, спроектированная *Traversi + Traversi Architetti* и *Aymeric Zublena*, завоевала награду категории «Поверхность общественных зданий» (*Public Building Interior Surface*) и Гран-при, получив высшее признание на церемонии вручения премии *Surface Design Awards*, проходившей в Лондоне в 2018 г.

Интерьер часовни выполнен из сборных железобетонных панелей с рисунком *GCArt & Design*™. Современная церковь делает сильное архитектурное заявление, создавая мирное пространство для молитвы и созерцания. Минималистский интерьер выполнен из светлого дерева и теплого белого

сборного железобетона с рисунком *GCArt & Design*™. Источником вдохновения для дизайнера рисунка Стефано Ариенти послужил Райский Сад, что отражают цветы, растения и кустарники, которые повторяются в узоре. Цветочные образы были реализованы с использованием деликатных растровых изображений и специального дизайна бетонной смеси и создают впечатление легкости, воздушности и спокойствия. Естественный свет, который проникает в часовню через круглые отверстия в стенах и потолке, завершает потрясающе красивый эффект.

«Графический бетон был отличным выбором с точки зрения как темы, так и внешнего вида здания, а также с художественной и экономической точек зрения. Создание этого уникального здания потребовало точной обработки изображений, растеризации, изготовления и установки больших панелей», — комментирует Иво Аллас, директор по дизайну группы *Styl-Comp*, которая отвечала за разработку и производство сборного железобетона.

Центр путешествий Фалуни (Швеция) является важным дополнением к изменениям, которые были внесены в южную часть города и общественный транспортный центр. Новый терминал обслуживает поезда и автобусы, а также создает связь между городским и региональным транспортом. Вход в терминал является связующим звеном между старым железнодорожным вокзалом и новым автовокзалом. Три модели — это свободные графические интерпретации образа Фалуни как объекта всемирного наследия, предложенные художником Модхиром Ахмедом (*Modhir Ahmed*), три представляют собой фотографии зданий Фалуни Всемирного наследия ЮНЕСКО, сделанные фотографом Олле Норлингом (*Olle Norling*), и три взяты из международного списка Всемирного наследия.

Для эффективного использования технологии существуют определенные закономерности графического языка.

Особое значение имеют визуальные эффекты расстояния просмотра, которые меняют содержание рисунков или изображений. Например, рисунок, который издали выглядит как полоса, при ближайшем рассмотрении обнаруживает множество меньших изображений, составляющих полосы. Один из таких примеров — это торговый центр в Швеции *Frölunda torg*, где круги на фасаде состоят из фигурок людей, держащихся за руки. Вы можете разглядеть это только тогда, когда приближаетесь.

Справедливо и обратное. Стоя рядом с графической бетонной поверхностью, вы ощущаете текстуру и мелкие детали. По мере того, как вы отодвигаетесь дальше, внезапно появляется изображение как в живописи импрессионистов. Люди склонны реагировать на эти вещи: вместо того, чтобы проходить мимо и едва замечать, они останавливаются, шагают вперед и назад, касаются красивой бетонной поверхности и, возможно, даже начинают дискуссию с другими прохожими.

Толщину линии не следует делать менее 5 мм. Тонкая линия будет различима на близком расстоянии, но это придаст размытый вид дизайну на расстоянии. Чем шире линии или больше пикселей, тем больше контрастности (то есть «глубины») изображения. Обычно работают со строками и пикселями размером примерно 10 мм. Они могут казаться довольно большими с близкого расстояния, но издали будут хорошо работать. Что касается типа линии — он не должен быть слишком «совершенным»: идеальный рисунок может быть довольно скучным, «нарисованная от руки» линия определено более интересна. Эта особенность справедлива и для пикселей / точек.

Сборный фасад уникальным образом расскажет историю места или компании. Как и любой дизайн, это начинается с идеи и переходит в концепцию, поиск возможных материалов и многое другое. Важно учитывать технические характеристики и лучшие практики для используемой техники.

Ниже приведены отправные точки при проектировании сборного фасада:

1. Самое важное — архитектура.

Успех проекта зависит от конструкции здания в целом. При использовании сборного фасада, важна уверенность в выражении архитектурной темы или истории здания. Даже если вы рассматриваете произведение искусства на сборном фасаде, здание — это гораздо больше, чем холст.

2. Как тема превращается в комбинацию формы и дизайна?

Как только определена тема и разработана концептуальная часть проекта, требования к сборному и / или графическому бетону в качестве средства будут влиять на его выразительность. Нужно будет рассмотреть форму здания и ритм фасада в связи с рисунком, расположение бетонных панелей и любой облицовки панелями, цвет и контрасты изображения.

3. Считаться с панельными стыками в сборном фасаде.

Особенностью сборного фасада являются стыки панелей. Некоторые считают их препятствием и делают все возможное, чтобы скрыть соединения. Это может хорошо сработать, но для получения еще более значительного результата необходимо разработать фасад с учетом ритма панелей и стыков [2].

Существуют коллекции изображений, которые отвечают различным задачам и условиям архитектуры. Например, *GCFLOW* создает гармонию между архитектурным дизайном и окружающей природной средой. Черпая вдохновение из органического мира, он представляет поверхности свободной формы и плавность изображений, которые помогают адаптировать здание к участку. Язык дизайна — оригинальные формы, структуры и поверхности, найденные в природе, которые легко связывают элемент с окружающей средой. *GCFLOW* предлагает решения для экологических общественных, жилых и промышленных направлений.

GCCanvas наиболее близок природе человека — выявляет скрытое тепло в характере рисунка бетона через ритмические узоры и текстуры знакомые из повседневной жизни. Дизайн вдохновлен ремеслами и ремесленными технологиями, которые создают уютную домашнюю атмосферу. *GCCanvas* содержит ряд нарисованных от руки узоров, орнаментов и трехмерные текстуры с тактильным краем [1].

Таким образом, искусство, архитектура и технология образуют средовое единство, позволяют отразить в проектах современные концепции и сделать новый шаг в интеграции творческих идей.

Литература

1. Kuukka, A. Surface Design in Architecture. Trend Forecast and Design Collection Development for Graphic Concrete. Master's Thesis / Aalto University School of Arts, 2013.
URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/80710375.pdf>
(дата обращения 29.05.2019)
2. Hirvonen, L. The top 4 Considerations when you design a precast façade.
URL: <https://www.graphicconcrete.com/blog/the-top-4-considerations-when-you-design-a-precast-façade> (дата обращения 21.05.2019).
3. Orrell, R. C. Putting a Fresh Face on Concrete Panels / R. C. Orrell // Sweets.com. — 2010. – May/June – P. 41.

УДК 75.052:725.314:745/749

И. И. Баранова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

**Использование современных технологий
в художественном оформлении станции
Санкт-Петербургского метрополитена «Беговая»**

Декоративные панно станции «Беговая» выполнены по редкой для монументального искусства технологии стерео-варио печати на лентичулярном пластике. Цель данной статьи – от лица автора произведений рассказать о некоторых практических и идейных моментах применения данной техники в общественном пространстве.

Ключевые слова: русская монументальная живопись, лентичуляр, метро Санкт-Петербурга, монументальная академическая живопись, стерео-варио печать.

Irina I. Baranova

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

**The use of modern technology in the decoration
of the Saint-Petersburg metro station "Begovaya"**

Decorative panels of the Begovaya station are made of stereo-vario printing technology on lenticular plastic, which is almost unique for monumental art. The purpose of this article is to present, on behalf of the author of the works, some practical and ideological points of using this technique in the public space.

Keywords: Russian monumental painting, lenticular, subway of Saint-Petersburg, monumental academic painting, stereo-vario printing.

Искусство сопровождает человечество с древнейших времен. И со времен палеолита люди, творящие искусство, задаются вопросом о том, каким образом человек воспринимает окружающий мир. Конечно, они не оставили никаких записей об этом вопросе — только превосходные по своей выразительности наскальные рисунки. В конечном счете, вся история изобразительного искусства — это история поиска наиболее эффективных способов воздействия на человеческое сознание через зрительное восприятие.

В разговоре о художественном оформлении станции Санкт-Петербургского метрополитена «Беговая» речь пойдет об одном из самых эффективных современных способов создания оптической иллюзии в искусстве – о стерео-варио печати.

История развития способов построения стереоизображений берет начало очень давно и, на мой взгляд, заслуживает отдельного внимания, так как позволяет лучше понять идейную составляющую этого искусства.

Представления об объемном зрении человека начали складываться еще в Древней Греции, когда многие философы, ученые и врачи интересовались строением и функциями глаза, выдвигали различные теории касательно того, как протекает процесс восприятия и обработки зрительной информации. В III в. до н.э. Евклид в знаменитых «Началах» формулирует основы стереометрии, закладывая научный фундамент под искусство построения образа объемных изображений на плоской поверхности [3, с. 9]. Более, чем через восемнадцать веков развития научной мысли, Леонардо да Винчи опишет в своих рукописях способность человека видеть объем за счет бинокулярного зрения. Все это были только предпосылки — подробно теорию стереоскопического зрения сформулировал и изложил Иоганн Кеплер в своем сочинении «Диоптрика», опубликованном в 1611 г. [1, с. 116]. Историю создания стереоизображений можно отсчитывать отсюда, из XVII в., когда были созданы первые рисованные стереопары. В связи с этим обычно вспоминают имя Джованни Баттиста делла Порта, считающегося создателем первой в истории (не сохранившейся) стерео-картины. А также Джакомо да Эмполи — создателя первой сохранившейся рисованной стереопары «Мальчики». И Буа-Клэра, весьма остроумно использовавшего рифленый холст и решетку из вертикальных пластин, установленную перед изображением, так что, глядя справа, зритель видел одно изображение, а слева — другое.

Однако, по-настоящему бурное развитие стереоизображения получили только в XIX в., с распространением стереофотографии. Стереофотоаппараты создавались по принципу воспроизведения человеческого бинокулярного зрения — они имели два или более объектива, расположенные примерно на том же расстоянии, что и человеческие глаза. Каждый объектив снимал свое собственное изображение, и эти изображения составляли стереопары, которые потом просматривались при помощи специального прибора — стереоскопа [2, с. 152].

Это было уже близко, но для того, чтобы увидеть иллюзию, все еще требовалось использовать специальный прибор. Настоящую революцию в области стереоизображений произвело появление линзового раstra. Лентикулярный растр, названный так от латинского *lenticula* — «чечевица» состоит из множества тончайших параллельных линз, имеющих в сечении форму продолговатого зерна. Он появился в начале XX в. и позволил со-

здать настоящую иллюзию несуществующего пространства. Принцип действия прост — когда человек смотрит на массив параллельных линз, наложенных на специальным образом закодированное изображение — то правым и левым глазом он видит разные картинки. Человеческий мозг, обладает способностью воспринимать объем там, где он есть в реальном мире благодаря тому, что получает зрительную информацию от двух глаз, видящих один и тот же объект. И человеческий мозг начинает видеть объем там, где его на самом деле нет, благодаря тому, что получает зрительную информацию от глаз, которые видят разные изображения в одно и то же время. Это тот же принцип, который использовал в своих работах Буа-Клэр, и тот же, по которому работают современные безочковые 3D телевизоры.

Здесь искусство и наука вместе вплотную подводят зрителя к вопросу о реальности воспринимаемого глазами материального мира. Этим вопросом очень серьезно задавались философы-позитивисты, в частности Эрнст Мах, чьи работы, по мнению некоторых искусствоведов, оказали огромное влияние на развитие импрессионизма. Философ и физик, занимавшийся в числе прочего разработкой теории цвета и изучением оптических иллюзий, утверждал, что весь воспринимаемый нами мир — это только продукт нашего чувственного опыта, а задача ученого — только фиксировать свои впечатления от окружающего мира, что наука должна носить описательный характер и не строить гипотез. Я не буду здесь рассуждать о том, насколько данный подход применим в научной работе, но, на мой взгляд, он точно применим в работе художественной. Когда Моне рисует сорок вариантов моста Ватерлоо — он следует, возможно, даже неосознанно, именно этому принципу [5, 6].

Художники задают в искусстве вопрос о реальности воспринимаемого мира давно, в самых разных формах. Римские картины-обманки и «Призрак Пеппера», стереопары и пуантилизм... «Видим ли мы то, что реально и реально ли то, что мы видим?». И как именно это происходит? Здесь, конечно, невозможно пройти мимо имени Германа Людвига Фердинанда Гельмгольца, который выдвинул теорию двухступенчатого зрения. Его «теория иероглифов» легла в основу пуантилизма (прямые подтверждения этому можно найти в дневниках и письмах самих пуантилистов), и она же объясняет то, что происходит в человеческом сознании, когда глаз смотрит на массив лентикулярных линз. Согласно теории Гельмгольца, изначально человеческий глаз воспринимает окружающий мир в виде отдельных знаков — «иероглифов», практически аналогично фасеточному зрению насекомых, и лишь человеческий мозг достраивает потом эту картинку, опираясь на память, физические ощущения и представления о том, как *должно* выглядеть то, на что он смотрит [7, с. 52]. Это же наблюдение подтверждается физиологами, которые говорят о том, что человек тем лучше ориентируется в окружающем пространстве, чем лучше знает заранее, что оно собой пред-

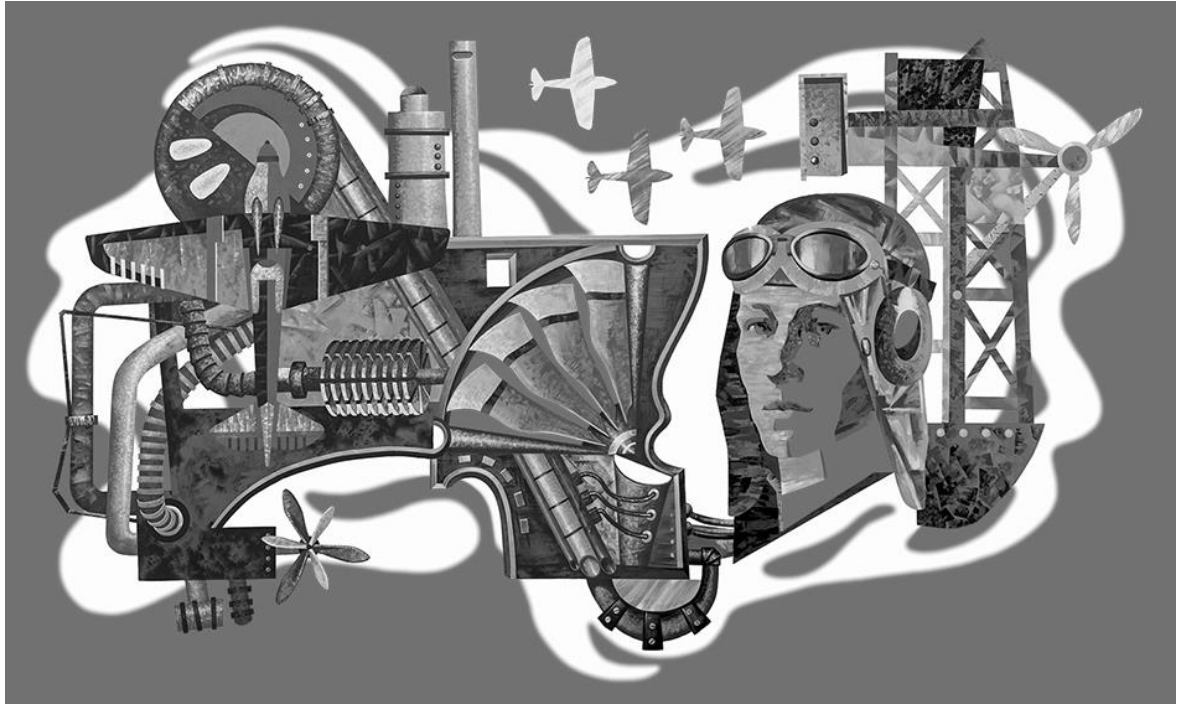
ставляет: как расположены предметы, откуда падает свет и так далее. Современная физиология уже знает, что человеческое зрение даже не двухступенчатое, оно четырехступенчатое — сетчатка глаза воспринимает изображение не только разделенным на отдельные фрагменты-знаки, но и перевернутым и уменьшенным, а уже мозг перерабатывает эту информацию, буквально по кусочкам собирая из нее привычную для нас реальность.

Итак, видимый мир есть ложь. Объективной видимой реальности не существует, субъективную реальность наш мозг конструирует не только на основе непосредственно поступающей к нему сиюминутно условной зрительной информации, но и на основе памяти и даже теоретических убеждений. Стоит вспомнить хотя бы знаменитый эксперимент с белой и черной пирамидами. Видимая реальность существует только в голове смотрящего, и художники от начала времен занимаются тем, что изменяют и достраивают ее, используя все доступные им технические и художественные приемы и средства. Стерео-варио печать на лентичулярном пластике — одно из таких средств [4].

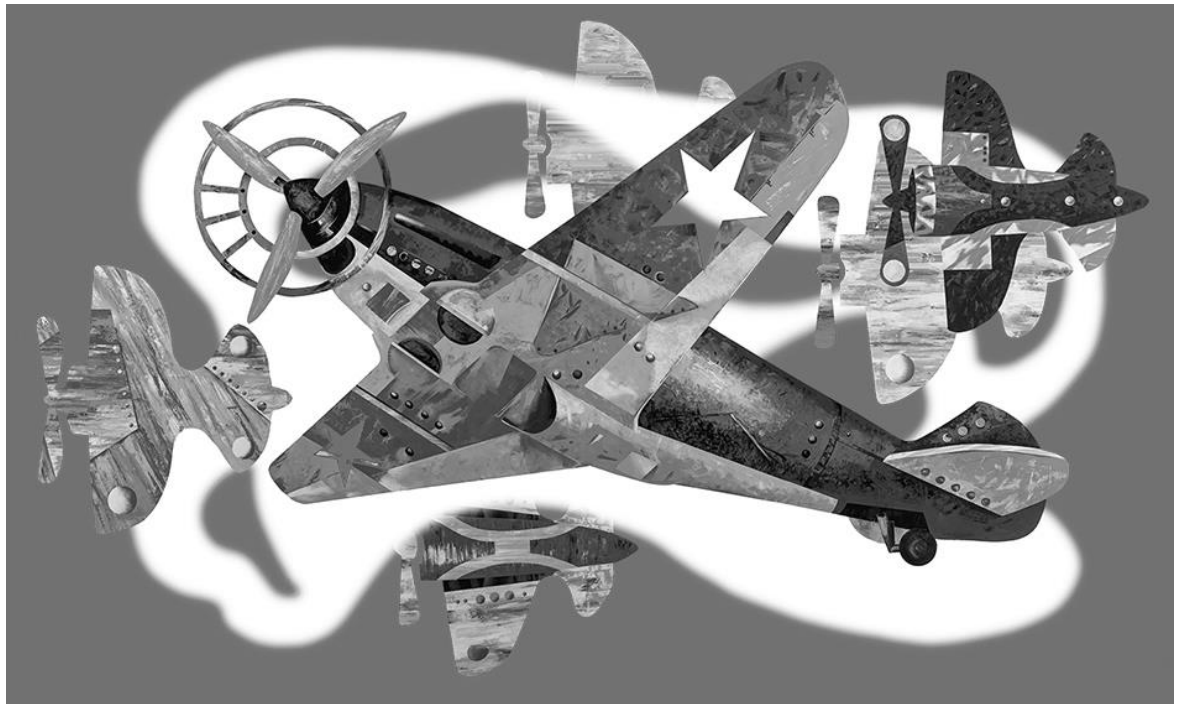
Чтобы закодировать изображение для печати, его программным способом разрезают на вертикальные полосы, по ширине соответствующие разрешению пластика — в отличие от пиксельного раstra здесь под разрешением понимается количество вертикальных линз, по ширине уместающихся в один дюйм (условное обозначение — lpi). Современные технологии позволяют кодировать в каждую линзу до шестидесяти отдельных изображений, и за счет этого достигать эффекта, сравнимого с рисованной анимацией.

Именно этот эффект можно наблюдать в лентичулярных панно «Беговой» (проектное название «Улица Савушкина»). Ее декоративное оформление задумывалось как памятник Герою Советского Союза Александру Петровичу Савушкину и шире — всем героям советской авиации (ил. 1-2). Появление именно такой станции в этом месте не является случайностью — влияние оказала близость бывшего Комендантского аэродрома и топонимика окружающих улиц, многие из которых названы именами советских летчиков и авиаконструкторов.

Какова же причина, по которой для воплощения этого замысла была выбрана такая необычная для монументального искусства технология? Вопрос выбора изобразительных средств неразрывно связан с тематикой произведения. Мир изобразительного искусства — это мир идеальных понятий и стоявшая задача была не просто нарисовать самолет, но выразить саму идею полета. Это был поиск, немного сродни поиску изобретателей, пытавшихся нащупать контуры первых летательных аппаратов. Отправной точкой для создания серии панно, украсившей станцию, стало ее оригинальное архитектурное решение, разработанное архитектором Николаем Викторовичем Ромашкиным-Тимановым. Исполненное в ярком, заряженном оран



Ил. 1. Картон лентикулярного панно для станции метро «Беговая» в Санкт-Петербурге.
Холст, темпера, 300x500, 2017-2018 гг.



Ил. 2. Картон лентикулярного панно для станции метро «Беговая» в Санкт-Петербурге.
Холст, темпера, 300x500, 2017-2018 гг.

жевом цвете, с обилием блестящих хромовых элементов и вместе с тем лаконичное, оно само по себе создает бодрое, мажорное настроение, которое очень точно отвечает пафосу выбранной тематики. Воображение поражают светильники, напоминающие самолетные пропеллеры, кажется, что они вот-вот завращаются. Как добиться подобного эффекта в живописи?

На помощь пришли современные технологии, позволившие по-новому взглянуть на идею кинетического искусства, зародившуюся еще в начале XX в. Вдохновением послужили работы мастеров-конструктивистов, впервые задумавшихся о том, как вдохнуть жизнь в неподвижную скульптуру, когда само движение, которое вообще невозможно выразить в виде материального объекта, становится частью художественной композиции.

Стереовариопечать позволила привнести этот эффект в монументальные декоративные панно, распахать пространство стены, привести его в движение — и при этом сохранить его целостность. И, хотя технология эта в практически современном виде существует уже более ста лет, в изобразительном искусстве до настоящего времени она широко не применялась. Это связано, в первую очередь, с чрезвычайной сложностью адаптации художественного изображения для печати на лентичулярном пластике, и, конечно же, с тем, что технологически печать широкоформатных стереоизображений стала возможна относительно недавно, примерно с середины девяностых годов XX в. Вначале она широко использовалась для создания рекламы, но постепенно была взята на вооружение художниками, в том числе художниками-монументалистами. Стоит отметить, что лентичулярные панно «Беговой» — не единственный пример использования этой технологии в монументальном искусстве в России. Лентичулярные панно с видами природы украшают одновременно открывшуюся станцию Санкт-Петербургского метрополитена «Новокрестовская». И практически параллельно разрабатывалось декоративное оформление станции московского метрополитена «Фонвизинская».

На станционной платформе и над наклонными ходами эскалаторов «Беговой» можно увидеть четырнадцать панно, выполненных в технике стереовариопечати. Это псевдоголографические изображения, созданные из полномасштабных живописных произведений. Каждое панно сначала было написано в технике холст/темпера в натуральную величину, а затем сфотографировано в очень высоком разрешении. Выбор между сканером и фотоаппаратом был сделан в пользу последнего, так как фотография позволяет сохранить большее количество живописных нюансов. Оцифрованные таким образом холсты пошли в дальнейшую обработку. Каждое изображение было тщательно очищено от артефактов и разрезано на десять-двенадцать слоев, которые были прорисованы «насквозь» с тем, чтобы при смещении угла зрения зрителю не открывалось пустое пространство. В этом и состоит прин-

цип создания псевдо голографических изображений — по сути это несколько плоских слоев, которые, с точки зрения наблюдателя, отнесены на разное расстояние в плюс и в минус от точки нулевого параллакса — точки, в которой находятся идеально сфокусированные части изображения. Так создается ощущение глубины.

Затем были нарисованы фазы движения — это уже процесс, сродни созданию рисованной анимации. Для каждого панно было нарисовано от трех до пяти таких кадров, сменяющих друг друга по мере движения зрителя вдоль изображения. Полученные таким образом макеты попали в руки дизайнеров и печатников компании «Смальта-Мозаика», занимавшейся физическим воплощением проекта в жизнь. Макеты были закодированы и отпечатаны на УФ-принтере непосредственно по лентичулярному пластику — это самый долговечный способ создания стереопанно, без вероятности отслоения изображения от пластика и минимально подверженный выцветанию в отсутствие попадания прямых солнечных лучей.

Эта работа была создана на стыке современного и классического искусства как синтез живописи и кинетической скульптуры в иллюзорном пространстве лентичулярного пластика. Я полагаю, что вход этой технологии в монументальное искусство происходит очень вовремя — потому что всякое искусство всегда похоже на время, его породившее, а стремительный темп движения, обманчивость и изменчивость видимого мира — это то, что характеризует сегодняшний день.

Литература

1. Белый, Ю. А. Иоганн Кеплер 1571-1630 / Ю. А. Белый. — М.: Наука, 1971. — 130 с.
2. Валюс, Н. А. Стереоскопия / Н. А. Валюс. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — 185 с.
3. Евклид. Начала Евклида (книги XI-XV). — М., Л.: Государственное издательство технико-теоретической литературы, 1950. — 62 с.
4. Иваничев, А. С. Стере и варио изображения / А. С. Иваничев URL: <http://masters.donntu.org/2009/fvti/ivanichev/ind/index.htm> (дата обращения 30.05.2019).
5. Мазур, Н. Как изобразить время. От науки XIX века к искусству Пикассо и Дюшана. Лекция Наталии Мазур в гостиной Новой Третьяковки и Arzamas. 29.11.2018.
6. Маханьков, Ю. Ощущение цвета сквозь столетия / Ю. Маханьков, М. Синяк // КомпьюАрт, 2009. — № 9. URL: <https://compuart.ru/article/20795> (дата обращения 29.05.2019).
7. Медведев, Б. А. Развитие представлений о природе зрения от Леонардо да Винчи до Томаса Юнга / Б. А. Медведев, А. А. Кудряшова //

Известия Саратовского университета. — 2008. Т. 8. Сер. Физика, вып.2. — 54 с.

УДК 745.52:747.023.2(597)
Нгуен Тхи Фыонг Лиен
Нгуен Дык Бинь
Ханой, Вьетнам
Вьетнамский национальный
университет лесного хозяйства

Применение традиционной парчи Х'монг для настенного украшения

Люди Х'монг являются этническим меньшинством в великой семье вьетнамских народов. Это этническая группа с богатыми и уникальными культурными ценностями, которые вносят значительный вклад в парчовые текстильные изделия. Образцы мотивов на ткани парчи Х'монг с традиционными нюансами выражают особенности их мировоззрения, а также совершенствуются с помощью идеологии, эстетики, обычаев и верований людей Х'монг. В исследовании представлены некоторые образцы традиционного парчового текстиля Х'монг и его применение для внутренней отделки интерьеров.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, Вьетнам, Х'монг, интерьер, узор с мотивом, парчовая ткань, внутренняя отделка.

Nguyen Thi Phuong Lien
Nguyen Duc Binh
Hanoi, Vietnam
Vietnam national university of forestry

Application of H'mong traditional brocade for wall hanging decoration

H'mong people are an ethnic minority in the great family of Vietnamese peoples. This is an ethnic group with a rich and unique cultural treasure that brocade textile products contribute a significant value. The motifs pattern on H'mong brocade fabric with traditional nuances express characteristics for their worldview, and refined and perfected through ideology, aesthetics, customs and beliefs of H'mong people. This study introduced some patterns of traditional H'mong brocade textiles and its applications for wall hanging in interior decoration.

Keywords: decorative and applied art, Vietnam, H'mong, interior, motif pattern, brocade fabric, interior decoration.

Этнические меньшинства во Вьетнаме обитают в основном в северных горных провинциях Вьетнама, таких как: Ха Гян, Лао Цай, Лай Чау,

Сон Ла, Нгэ Ан. Исходя из этнографических и лингвистических особенностей, Х'монг делятся на группы: Мон Тран, Мон Хо, Мон До, Мон Ден, Мон Ксан, На Мью. Этническая группа Х'монг имеет давнюю историю с богатым и разнообразным культурным и художественным фундаментом, особенно традиционным искусством орнаментов. Эти орнаменты очень яркие, уникальные, выражающие идеосинкретическую связь, концепции и эстетику, которые способствуют формированию культурной самобытности Х'монг. Появляются на повседневной посуде, ювелирных изделиях (из кости, рога, слоновой кости, дерева, серебра, меди, золота), на скульптурах, архитектуре и на парче. Цветовая палитра Х'монг состоит из пяти основных цветов: индиго, красного, желтого, белого, черного. Ранее парчовые ткани в основном использовались для пошива одежды, полотенец или одеял. Но теперь они также стали использоваться для внутренней отделки интерьеров, и эта тенденция становится все более и более распространенной. Узоры и цвета парчовых панно приносят особую красоту, традиционную, но все же современную, ничем не отличающуюся от современных живописных произведений.

Категория орнаментов парчи Х'монг.

Орнамент на парчовой ткани этнической группы Х'монг имеет две основные области: геометрический орнамент и реалистичный орнамент. Если реалистичный орнамент является способом передать свою концепцию или выразить свои мысли о повседневной жизни, то геометрический орнамент является просто эстетическим, с функцией фона.

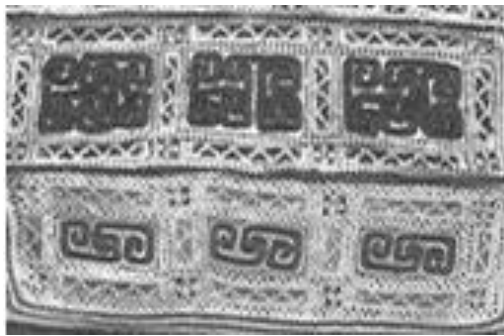
• Геометрические орнаменты.

Геометрические узоры часто выступают в качестве фона для главного предмета. Именно благодаря блоку геометрических узоров главное занимает видное место, уточняя намерение дизайнера. Геометрическая композиция имеют контур, расположены в полосах:

- группа орнаментов в виде ромба (ил. 1),
- группа зубчатых орнаментов,
- группа окружностей и квадратов,
- группа длинных параллельных линий,
- группа коротких параллельных линий,
- группа зигзагообразных орнаментов,
- группа монетообразных орнаментов,
- группа спиральных рисунков (ил. 2),
- группа S-образных орнаментов.



Ил. 1. Группа узоров в виде ромба



Ил. 2. Группа спиральных орнаментов

• *Реалистичные орнаменты.*

Реалистичные орнаменты часто используются для того, чтобы стать основными мотивами в декоративных произведениях. Они создаются на основе реальных образов природы, жизни, но упрощенных:

- группа антропоморфных орнаментов,
- группа крабообразных орнаментов,
- группа орнаментов в форме улиток (ил. 3),
- группа хризантем (ил. 4),
- группа узоров персикового цветения.



Ил. 3. Орнамент в виде улиток

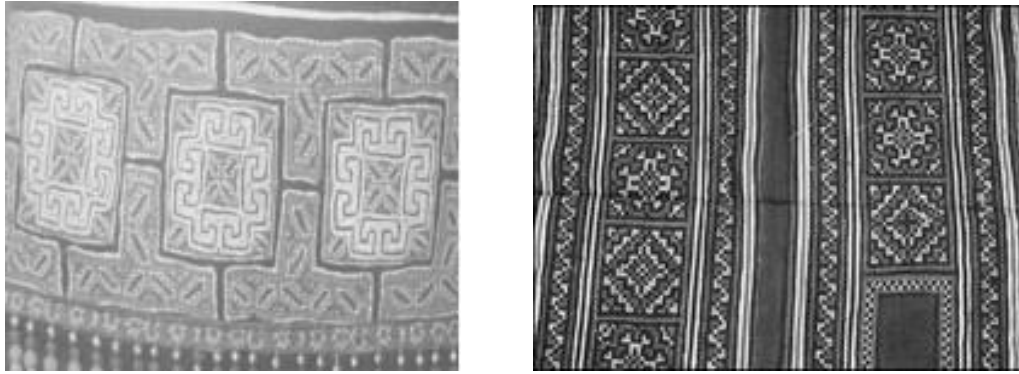


Ил. 4. Орнамент в виде хризантем

Парчовый орнамент этнической группы Х'монг имеет композицию из полос: горизонтальных и вертикальных (ил. 5). Каждая полоса обычно имеет центральную композицию с крупного размера цветочным мотивом; на обшивках полосы небольшие и узкие вышитые орнаменты. Горизонтальная полоса узоров появляется на талии, верхней части ткани фартука, лежащей на рукаве. Они также появляются на фоне юбки цвета индиго, горизонтального края орнамента блестящего платья. Вертикальный орнамент проходит параллельно телу юбки или вертикально на фартуке. Кроме композиции в полосе, некоторые украшения этнического меньшинства Х'монг на задней части воротника мужчин и женщин также имеют оформленную композицию. Они представляют собой четырехконечные, восьмиконечные или крючковатые цветки, которые часто обрамляются прямоугольными, квадратными или алмазными цветами (рис. 6). Сочетание полосы и формы создает богатство и живость.



Ил. 5. Парчовый орнамент в полосе



Ил. 6. Композиция в квадрате

Декоративные символы на парче Х'монг.

Декоративный символ на парче — особый информационный знак. Он показывает понятие красоты, отражающее человеческую жизнь, убеждения каждого этноса. Живя на высоких горах, близко к природе, Х'монг часто изображают символы на парче — природные явления, такие как облака, дождь, или природные элементы, как лик луны, солнце, деревья, растения, цветы и животные. Основываясь на геометрических и реальных орнаментах, которые упомянуты выше, люди Х'монг объединяют их для создания декоративных символов на одежде, полезных вещах или архитектуре.

- Символ солнца обозначается 8-точечной звездой или 12-точечной звездой. Остриём звезды являются треугольники, выстроенные бок о бок или перекрывающиеся друг друга. Центр звезды — это круг, который представляет для неба.

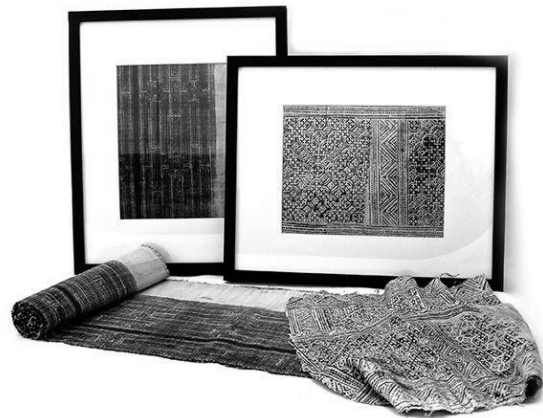
- Дракон был задуман Х'монг как животное, символизирующее благость и счастье. Тело дракона представлено зигзагообразными линиями, ноги дракона — короткими кирпичными линиями, а глаза дракона — маленькими точками.

- Природные явления, такие как облака, представлены спиральными и S-образными узорами; дождь, ветер выражены коротким линейным узором и спиралью.

Парчовая стена в интерьере декоре.

В последнее время очень популярна тенденция применения парчи для отделки внутренних помещений, причем не только во Вьетнаме, но и во многих других странах. Основываясь на преимуществе богатого и уникального источника узоров с высокой эстетичностью, каждый дизайнер имеет свою комбинацию для создания разнообразных продуктов из основных узоров Х'монг. К тому же цвет парчи также легко использовать во многих стилях интерьера, от рустового стиля, близкого к природе, до роскошного, современного. Маленькие кусочки парчи с декоративными мотивами, вышитые, сотканые или окрашенные пчелами и индиго, вставленные в рамы, ничем не отличаются от современного стиля. Они очень подходят для современной мебели (ил. 7). На иллюстрации 8 настенная роспись стен из парчи

— это новое творческое решение с сочетанием символа солнца и хризантемы. Это делается методом прививки ткани. Дизайнер использует новые цвета, не найденные в базовой цветовой палитре Х'монг, так что продукт имеет очень свежий стиль.



Ил. 7: Живопись на парче

Парчовая ткань также может украшать комнатное пространство. В контрасте к ярким тонам стен и комнатных предметов парчовая ткань с яркими цветами — главный акцент спальни. Она создает ощущение теплоты, расслабленности, но не слишком горячий, сбалансирован с холодным цветом — основным цветом комнаты (ил. 9).



Ил. 8. Настенное украшение в гостиной



Ил. 9. Настенное украшение в спальне



Ил. 10. Настенные украшения в ресторане

Парча не только ограничивается пространством домов, она также применяется для украшения общественных мест, таких, как магазин, бутик или ресторан. На иллюстрации 10 внутреннее пространство кафе — европейского ресторана для молодёжи. Несмотря на то, что парча является традиционным искусством этнического меньшинства, картины в этой технике теперь имеют современную красоту с сильным контрастом между теплыми и холодными тонами, чтобы соответствовать динамизму и молодости сегодняшней молодёжи.

Заключение. Орнамент на парчовой ткани является одним из явных проявлений национальной идентичности Х'монг, которая существует долгое время. Он не только не забывается, но и становится все более популярным из-за изменений в соответствии с современной жизнью. Он широко используется во многих областях, таких как модная одежда, аксессуары или мебель и декоративные изделия. Поэтому парча Х'монг известна и любима. Это способствует, в частности, развитию ткачества из парчи, а также развитию экономики народностей этнических меньшинств Х'монг.

Литература

1. Chu Thai Son. H'mong ethnic culture / Chu Thai Son, Tran Thi Thu Thuy. — Hanoi: Ethnic Military Publishing House, 2016. — 216 p.
2. Cu Hoa Van. H'mong people in Vietnam / Cu Hoa Van, Hoang Nam. — Hanoi: Ethnic Culture Publishing House, 1994. — 177 p.
3. Diep Trung Binh. Patterns on fabric of Mong ethnic / Diep Trung Binh. — Hanoi: Ethnic Culture Publishing House, 2005. — 144 p.

УДК 75.052:693.64

А. С. Редникова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Декоративные штукатурки в монументальном искусстве

Монументальное искусство берет свое начало со времен первобытного общества. На протяжении многих лет одни способы декорирования менялись кардинально, другие претерпевали корректировку, но так или иначе искусство оформления стремительно развивалось. В настоящее время существует огромное количество техник для облицовки фасадов и интерьеров. На заключительном этапе отделки стены зачастую используется декоративная штукатурка.

Ключевые слова: декоративная штукатурка, штукатурка, монументальное искусство, отделка, отделочные материалы, роспись, поверхность, стенопись, облицовка.

Anastasiya S. Rednikova

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

Decorative plasters in monumental art

Monumental art originates from the time of primitive society. As we know, people have always had the desire to decorate their homes and over the years some methods have changed dramatically, and some have undergone adjustment, but somehow the art of design has developed rapidly. To date, there are a huge number of techniques for cladding facades and interiors, for example: sgraffito, stucco, alfraine painting, scaloliola and others. The material for most techniques on the wall is decorative plaster, which is usually used in the final stage of wall finishing.

Keywords: decorative plaster, plaster, monumental art, finishing, finishing materials, painting, surface, murals, cladding.

В наши дни декоративная штукатурка стала особенно популярна для декорирования интерьеров, экстерьеров, она стала доступна каждому и повсеместно используется как для крупных проектов, ресторанов, торговых центров, так и для жилых помещений. Рассмотрим, как использовали этот материал до наших дней и какие у него были альтернативы. Человек со вре-

мен первобытного общества нуждался в оформлении, декорировании, своего жилища. Поначалу, для этих целей использовались натуральные пигменты, рисунки выцарапывались в стенах, а фактурной поверхностью служила сама стена. Часто использовался известняк для обработки стены, удаления трещин, мелких зазоров. Несмотря на непрочность материала, он позволял сохранять тепло и выполнял функцию шумоизолятора.

В древнем Египте стали использовать известковые и гипсовые штукатурки не только для скрытия неровностей, но и как основу для росписи. Также и в древнем Китае и Индии гипсовые и глиняные штукатурки использовались для получения гладких поверхностей, а уже поверх штукатурки можно было наносить любой рисунок.

В древнем Риме, стремясь создать идеально ровную поверхность, штукатурили стену тремя слоями смеси, состоящей из песка и извести, с дальнейшим нанесением мраморной пыли. Римские фасады и интерьеры часто украшались фресками, мозаикой, стенописью. Стену разделяли, сделанными из штукатурки цоколем, фризом, карнизом, пилястрами. Цоколь расписывали в черные, желтые цвета, а росписи поля стены искусно имитировали ряды мраморных блоков. Оставшиеся места на стене со временем начали украшать росписями, также это использовали для визуального увеличения пространства. Живопись выполнялась в технике фрески и штукатурка наносилась в несколько слоев. Дорогостоящая живопись дополнительно полировалась [1].

В эти периоды фактура штукатурки сведена до минимума и используется исключительно как основа, не являясь частью художественного произведения.

В XV в. зарождается новый вид облицовки под названием мраморино. В Риме, городе, котором она набирает популярность, в связи с застройкой существовал постоянный поток строительных материалов (отходы механической обработки камня, а также остатки терракотовой глины) смешивали с известью для создания штукатурки. Сегодня, эта штукатурка также известна как венецианская. О ней писал еще Витрувий в своих трудах «De Architectura», относящимся к I в. до н. э., которые в дальнейшем были найдены в XV в. [2].

В XVI-XVII вв. мастер Гвидо Фассии, из города Карпи изобретает особый вид штукатурки под названием скальола, в состав которой входили гипс, животный клей и пигменты. Штукатурка отличалась возможностью создавать эффект натурального камня, мозаичную инкрустацию из мрамора и полудрагоценных камней. Работы штукатуркой «скальоло» приблизились в своем развитии к искусству живописи, чему способствовали мастера Флоренции, такие, как герцог Тосканский, Энрико и Игнасио Хугфорд и другие. Эта техника особенно расцвела в период барокко [8].

В этот же время набирает популярность техника сграффито, зародившаяся в Италии. В переводе слово *graffiare* означает «царапать, выскребать». Широко использовалось в декорировании фасадов. Техника в своем первоначальном виде довольно проста. Первым делом, наносится слой серого цемента, поверх него белая штукатурка, которая затем выцарапывается по сырому, для обнажения нижнего слоя. Для создания более сложного рисунка используют предварительно окрашенных разными цветами штукатурок и затем штукатурку процарапывают на разную глубину, чтобы обнажить нужный слой. Обычно темные слои штукатурки находятся под светлыми [6].

В этот же период, в Европе приобретает популярность так называемая венецианская штукатурка. Процедура изготовления венецианской штукатурки довольно проста, что является одной из причин ее массового использования в эпоху Возрождения и в последующие века. После перетираания отходов камнерезного дела, полученную пыль смешивают с гашеной известью и натуральными красителями, получая раствор, сразу пригодный для создания поразительной красоты штукатурки. При этом, чем меньше частицы используемой при создании смеси каменной пыли, тем более качественней и изысканней считается венецианская штукатурка.

В XVII в. становится популярен искусственный мрамор, он достигается путем разбрызгивания пигментов на мокрую штукатурку. Декоративная штукатурка тяжело наносилась. Необходимо отметить еще такой вид штукатурки как стукко (от итальянского *stucco*) также имитирующий мрамор. Обожжённый и измельченный гипс смешивали с квасцами и клеем, иногда с добавлением мраморной пудры, а также мела, извести и алебаstra. Этот вид был известен еще со времен Древнего Египта, затем широко использовался в древнем Риме, а также в искусстве Возрождения [3].

В XX в. развитие новых технологий позволяет создаёт огромное количество новых искусственных, синтетических, полимерных материалов, которые постепенно используются в промышленности, строительстве и быту. Появляются алкидные, акриловые, эпоксидные, полиэфирные и многие другие краски, эмали, лаки, а также пасты, грунты, шпатлевки. Они активно используются в промышленности, в строительстве и отделке промышленных, общественных, жилых зданий.

На протяжении многих лет отделочные материалы используются не только для обработки поверхности, но и для художественного оформления. За все время появлялось огромное разнообразие штукатурок и сегодня особой популярностью пользуются следующие виды штукатурок:

- полимерная;
- силиконовая;
- силикатная;
- силаксановая;
- акриловая;

- венецианская;

Полимерные штукатурка производится на полимерной основе, которая может быть водной (поливинилацетатная, бутан-стирольная) и неводной (полиуретановая, эпоксидная). Такие штукатурки на водной основе обладают хорошей экологичностью, адгезией, пластичностью, паропроницаемостью, устойчивы к температурам и УФ-лучам. И в дополнение к этому, они отлично колеруются.

Силиконовая штукатурка отличается высоким качеством, в ее состав обычно входят силиконовые смолы, минеральные гранулы, наполнители в виде тканевых волокон, пигменты и специальные присадки, дающие возможность слою быть стойким к солнечным лучам. Такая штукатурка позволяет защитить поверхность от влажности, трещин, грибков плесени и легко удалять плесень. Применяется как внутри помещений, так и на фасадах. Единственный недостаток этого материала — высокая цена, которая оправдана достоинствами этого декоративного материала [7].

Силикатная штукатурка. В состав данной штукатурки входят специальные наполнители, жидкое стекло, пигменты, синтетическая дисперсия. Такая полимерная декоративная штукатурка хорошо наносится на минеральную и известковую основу. Также ею можно покрыть уже устарелую силикатную поверхность. Фасад, утепленный пенопластом или минеральной ватой, отлично подойдет для нанесения данной штукатурки. Ее достоинствами является защита стен от влаги, грибков, плесени, она также достаточно пожароустойчива. А вот недостатком является неустойчивость к сильному косому дождю, поверхность может на время поменять цвет, но после высыхания вернется в прежний вид.

Силоксановая штукатурка — это полимерная фасадная штукатурка, которая обладает высокой эластичностью, адгезией, хорошо колеруется, отталкивает влагу, дает возможность заполнять все поры и трещины, быстро высыхает и обладает электростатической нейтральностью. Стоимость ее так же в сравнении с силикатной и силиконовой гораздо доступней. Такая штукатурка — это компромисс между силикатным и силиконовым вариантами [4].

Акриловые штукатурки — это штукатурки на основе синтетических смол, в состав которых входят высокомолекулярные полимерные смолы, модификаторы, наполнители и пигменты. Их преимущества заключаются в эластичности, прочности, воздухопроницаемости, стойкости перед лучами УФ, морозоустойчивости, влагоустойчивости, паропроницаемости, быстрой высыхания. Способствуют сбережению тепла и оберегают стены от механического воздействия [5].

Венецианская штукатурка состоит из мраморной крошки и гашеной извести. Считается, что, чем мельче и однородней крошка, тем изысканней штукатурка. Покрытие обладает антистатическим эффектом, препятствует появлению плесени, устойчиво к температуре, влагоустойчиво, практично и

долговечно. Более того, с годами становится только привлекательней, приобретая лоск старины. К минусам можно отнести, пожалуй, цену и тот факт, что штукатурка требует особого деликатного обращения. На сегодняшний день, по прошествии многих лет с момента ее изобретения, производители смесей для создания венецианской штукатурки добавляют в раствор различные искусственные ингредиенты, которые улучшают конечный продукт, делая штукатурку более прочной и долговечной.

Постепенно применение всё новых и новых материалов приходит и в художественное творчество. В стенописи использование новых материалов обосновано не только их долговечностью, практичностью, экологичностью и высокими технологическими характеристиками, не только любопытством художника и его страстью к эксперименту, но и замечательными свойствами этих материалов, расширяющими пластические возможности изобразительного языка. Количество получения различных фактур поверхности практически не ограничено. Доступность материала позволяет воплотить любую художественную задумку, для любого помещения.

В настоящий момент в нашем университете на кафедре монументального искусства студентов обучают работе с этим материалом, знакомят с видами штукатурок, с возможностями ее использования. И после курса изучения материала студенты могут с легкостью использовать его в своих дипломных работах или даже прибегать к нему в практической деятельности.

Также, в наши дни, люди, делая ремонт в своих жилищах, все чаще отдают предпочтение натуральному камню, дереву, тканям. Декоративная штукатурка позволяет имитировать эти дорогостоящие и не всегда доступные материалы. Декорировать можно практически любое помещение, как внутри, так и снаружи. Разнообразие штукатурок позволяет добиться и довольно сложных рельефных фактур, так и тончайшего слоя. Она также универсальна в своем применении и может выполнять не только функцию декорирования, но и решать проблемы стены (неровности и т. д.). Итак, это могут быть:

- отдельные элементы, карнизы, ниши, колонны, камин;
- коммерческие помещения: бассейны, театры, рестораны, бары, гостиницы и другие пространства премиального класса;
- частные дома, просторные квартиры, ванные комнаты.

При выборе штукатурки и при принятии решении декорировать то или иное пространство штукатуркой необходимо учесть следующее:

- функцию помещения,
- размер помещения,
- особенности людей, которым предстоит взаимодействовать с отделкой,
- погодные условия,
- бюджет.

Преимущества декоративной штукатурки в том, что можно снизить требования к подготовке поверхности, можно использовать широкий диапазон возможностей фактур, можно добиться любого цвета без дополнительной покраски и, что не менее важно, помещение, имеющее такую отделку, будет иметь более законченный вид.

На примере работ художников России можно рассмотреть способы оформления помещений декоративной штукатуркой. В оформлении интерьера плавательного бассейна «Стихия» мы видим, как А. Кондуров и П. Обух умело используют ее в своих работах (рис. 1). Роспись задает настроение интерьера, подчёркивает его предназначение, создает сложную фактуру стены. Абстрактное расположение пятен не отяжеляет пространство, а лишь задает легкое движение будто распространившейся повсюду стихии.



Ил. 1. А. Кондуров, П. Обух. Роспись интерьера плавательного бассейна «Стихия». Цветные левкасы на основе акриловых штукатурок. 2003 г.

В примере росписи интерьера плавательного бассейна (ил. 2) создается уже несколько другое впечатление. Большие тропические листья, фрагментами выхваченные на стенах погружают нас в жаркую местность. Этому ощущению также способствует сложная фактура листьев, выполненная опытным мастером.



Ил. 2. П. Обух. Роспись интерьера плавательного бассейна. Цветные левкасы на основе акриловых штукатурок, г. Санкт-Петербург

В Ростове-на-Дону существует компания, занимающаяся дизайном интерьеров, которая в своих решениях часто использует декоративную штукатурку. Сложная, как по цвету, так и по структуре стена (ил. 3) имитирует натуральный камень. Создается ощущение контраста первобытной, естественной пещеры и современной, минималистичной и выверенной мебели. Думаю, это довольно интересное решение интерьера.



Ил. 3. Фирма VID Ростов-на-Дону

Декоративная штукатурка считается одним из самых популярных видов отделки на сегодняшний день и это вполне обоснованно, учитывая ее качество, возможности и цену, она имеет массу преимуществ в сравнении с традиционной отделкой. Все чаще замечается интерес людей к натуральным продуктам. И оформление своего жилища или ресторана не становится исключением. И несмотря на то, что есть тенденции к минималистичным решениям, люди продолжают отдавать предпочтение тактильным ощущениям. Также количество получения различных фактур поверхности практически не ограничено. Доступность материала позволяет воплотить любую художественную задумку, для любого помещения.

Литература

1. Архитектурный декор Рима эпохи Республики.
URL: http://antique.totalarch.com/gha_roma/2/19 (дата обращения: 31.03.2019).
2. Венецианская штукатурка, Marmorino, история.
URL: http://asa-decor.spb.ru/venecianskaja_shtukaturka_history.php (дата обращения: 31.03.2019).
3. Весь Бетон - 121 выпуск. Изготовление искусственного мрамора.
URL: <https://subscribe.ru/archive/home.build.penobeton/201005/25133606.html> (дата обращения: 31.03.2019).
4. Использование декоративной штукатурки в интерьере.
URL: <https://srbu.ru/interer-pomeshchenij/377-dekorativnaya-shtukaturka-v-interere.html> (дата обращения: 31.03.2019).
5. Обух, П. В. Технология художественного производства: метод. указания / П. В. Обух. — СПб.: ФГБОУ ВО «СПбГУПТД», 2019. — 23 с.: ил.
6. Художественная обработка камня.
URL: <http://bibliotekar.ru/krasota/22.htm> (дата обращения: 31.03.2019).
7. Шепелев, А. М. Штукатурные декоративно-художественные работы / А. М. Шепелев. — М.: Высшая школа, 1990. — 175 с.: ил.
8. Silvia Botticelli. Il Fascino dell'illusione. Storia e tecniche dei manufatti in Scagliola - The fascination of illusion. The history and techniques of Scagliola. 2006.

Вопросы синтеза искусств: изобразительное искусство и дизайн

УДК 747:7.01

М. Е. Балашов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

К проблеме синтеза искусств в современном интерьере в условиях формального микса

Статья освещает проблему актуальности монументально-декоративного искусства в современной интерьерной среде. В качестве ведущей ценности обращения к техникам монументального искусства в интерьере выступает универсальная художественная категория "синтез искусств". Трудности в достижении художественного синтеза в интерьере рассматриваются в статье в социокультурном и эстетическом контекстах.

Ключевые слова: интерьер, предметно-пространственная среда, синтез искусств, мемориальная функция искусства, художественное целое, стиль, функциональные ценности, ценности формы, художественная выразительность.

Michail E. Balashov

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

To the problem of the synthesis of arts in a modern interior in a formal mix

The article highlights the problem of the relevance of monumental and decorative art in a modern interior environment. The universal value of the "synthesis of arts" category is the leading value in addressing the techniques of monumental art in the interior. Difficulties in achieving artistic synthesis in the interior are considered in the article in sociocultural and aesthetic contexts.

Keywords: interior, subject-spatial environment, synthesis of arts, memorial function of art, artistic whole, style, functional values, values of form, artistic expressiveness.

Проблема синтеза искусств является одной из ведущих в изучении пластических искусств. Она является актуальной как для анализа ценности творений архитектуры, так и для объектов интерьерной среды. Интерьер в своих художественных характеристиках особенно точно ориентирован на

поиск единства гармонии форм и пластических конфликтов, формирующих его стилистическое решение, выражающих формальную идею и ту или иную эстетическую концепцию, выраженные метафорически. Архитектура и интерьерная среда наиболее остро нуждаются в определенности выбора стратегии художественного синтеза. Как отмечал Д. В. Сарабьянов, проблема синтеза искусств получает свою наибольшую актуальность на этапах формальной энтропии и стилистических смещений [7, с. 21]. Современное состояние искусства интерьера как раз и демонстрирует такой этап. Художественная практика, при которой вопрос выбора стиля ставится на первое место, свидетельствует как раз об отсутствии сколь бы то ни было значимой универсальной концепции формы, выражающей некий коллективный опыт восприятия материального мира и определяющей свой собственный оригинальный, обусловленный исторически художественный стиль. И сегодня, в эпоху, определенную в художественном плане В. Р. Ароновым, в качестве эпохи "массового неоманьеризма" [1], вопрос о синтезе искусств является остро актуальным, хотя и не часто освещаемым в публикациях в силу преобладания либо коммерческой, либо популярной риторики публикуемых текстов [8].

Монументальное искусство издревле способствовало организации масштабного целого в архитектуре и интерьере. Оно определяло формально-стилистические признаки в художественном решении пространства, выявило связи между общим и частным, выражало идею, объединяющую декор, убранство, деталь в динамичное и драматическое единство. Монументальные художественные характеристики являются продолжением мемориальных, отмечал Дж. Рёскин, раскрывая смысл "светоча Памяти" в архитектуре, украшения же архитектурных творений в этом свете трансцендентных задач одухотворяются "метафорической или исторической символикой", наделяя архитектуру высоким внеутилитарным смыслом [6, с. 267]. На поиск этих метафорических начал в предметно-пространственной среде и направлено монументальное искусство различных эпох.

В теории изобразительного искусства в разное время проблема художественного синтеза была явлена в контексте решаемых эпохой эстетических задач. Мыслители от Альберти и Палладио до К.-Н. Леду и П. Виньона мыслили связи внешних и внутренних форм сооружений как космическое и музыкальное симфоническое целое. Позже, на рубеже XIX и XX вв. теория искусств освоила и иные парадигмы целостности художественного пространства: как, например, полное выражение природы художественных ремесел у У. Морриса и как воплощение идеи полноты здорового бытия целостной формы у А. Гильдебранда. Последний отмечал, что "при всех различиях стилей, которые представляет архитектура, ее задачей остается объединение форм для рельефного впечатления. Только благодаря ему здание получает свое художественное единство" [3, с. 58].

Ясность функции, простота и чистота форм, активные линейные и цветовые композиции в их естественной связи с природными ритмами и архетипами бытия человека характеризуют взгляды архитекторов и художников на задачи монументального искусства в период становления модернизма. Оторвать свое внимание от частного и преходящего и обратиться к сущностному и вечному, выраженному в простых и потому совершенных формах — вот видение проблемы художественного синтеза деятелями архитектурного авангарда первой трети XX столетия. Говоря о художественной гармонии в её цивилизационном аспекте и об органических связях новой эстетики с народными формами искусства, Ле Корбюзье подчеркивал, что в этом единении есть "демонстрируемая радость жизни прекрасного животного; формы налиты силой и способны расширяться; линия всегда синтезирует естественные зрелища и совсем рядом или на том же самом предмете демонстрирует волшебства геометрии — удивительное сочетание рудиментарных инстинктов и с инстинктами, пригодными для самых абстрактных построений. Также и цвет — это не описание, а заклинание, — он всегда символичен. Цвет — цель, а не средство. Он призван ласкать и опьянять глаз..." [5, с. 9-10].

Анализ теоретических взглядов на проблему монументального искусства в контексте "интерьерного синтеза" позволяет выявить в многообразии концепций ряд традиций, наделяющих образы монументального искусства как функциональными, так и художественными ценностями [3, с. 67]. В своих первостепенных задачах художественный синтез, выраженный в формах монументального интерьерного искусства обеспечивает:

- гуманизацию среды существования человека, наделяя её значимыми для личности и культуры метафорами, символами, образами;

- системообразующее начало пространственных и пластических решений, связывая идею проектируемой предметно-пространственной среды с контекстом городского, природного, регионального, социокультурного пространственного целого;

- экологизацию предметно-пространственной среды, выражающую через пластические и пространственные решения, материалы и технологии связи с ценностями природы, созидательной деятельности человека, мифопоэтизации объектов мироздания, духовную сущность культурного строительства;

- раскрытие в образах чувственного опыта человека в его переживаниях коллективных, общественно значимых практик, символического проживания архетипических проявлений природных и освоенных культурой стихийных начал человеческого бытия.

В тех или иных формах через практику синтеза искусств в предметно-пространственной среде формировались монументальные образы, выражающие память человечества, радость бытия, чувственное восприятие культурных традиций. Однако в современной социокультурной реальности в

этих связей между художественным синтезом, монументальными формами искусства и организацией предметно-пространственной среды наметились существенные противоречия, не позволяющие полнокровно, сущностно и достаточно определенно обнаружить единство в ценности единства этой системы. Этому единству препятствуют значительные трудности в толковании бытийных, вечных вопросов человечества и, соответственно, невозможность генерировать крупную художественную форму, выражающую эстетически эти вопросы на языке пластических и пространственных искусств. Среди этих трудностей следует назвать следующие:

- общественная установка на презентацию ценностей частного человека, повседневной культуры и практик развлечения не позволяет глубоко и серьезно осваивать "большую тему", характерную для задач монументального искусства и художественного синтеза. Излишним пафосом и вне художественными задачами политической ангажированности воспринимаются сегодня разрабатываемые темы "гражданственности", "долга", "исторической судьбы", "культурного мессианства" сегодня — в эпоху игры с цитатами, вынесенными из культурного контекста парафраз и постмодернистской иронии;

- проблема частного заказа, при котором вкусовые предпочтения заказчика определяют и границы свободы художественных решений в частной предметно-пространственной среде. Ценности приватного мира, индивидуализм бытия, личные ассоциации в образных решениях целого становятся в этом случае основанием для создания декоративных объектов. Выражение общих и универсальных ценностей в художественном освоении пространства уходит в этом случае на второй план, а то и вовсе остается за границами проектных задач;

- проблема мемориального объекта в организации художественного синтеза сегодня определяется коммерческими стратегиями, вопросами внехудожественного плана. Крупные, масштабные постройки и большие пространства организуются часто на основе разработанных фирмами технологий. Практика тендеров в строительстве, предполагает уже сформированную политику в эстетических качествах объектов и заказанной образности (или без-образности) их формальных характеристик.

Между тем и в этих специфических условиях развития художественной культуры и пространственных искусств остается любопытный опыт преодоления названных препятствий и создания своеобразных художественных решений предметно-пространственной среды воплощенную в разных аспектах идею художественного синтеза.

Современная предметно-пространственная среда во многом теряет ориентир на целостность художественных решений. В этом проявляется как раз смена ориентиров проектирования последних десятилетий: от ценностей формы и функции значительная часть проектов развернулась в сторону

ценностей визуального эффекта и презентации отдельной вещи. Как отмечала К. Макинтайр, современные тенденции в развитии эстетики предметно-пространственной среды демонстрируют декорационный подход к ее организации, "...творческое использование утиля, экология, этническое многообразие, перемена гендерных ролей, возможность сомнения, знание о смерти... Отношение с технологиями рубежа тысячелетий отражено в стилистике, смешивающей хай-тек с низким стилем: темные интерьеры, загроможденные ностальгическими отсылкам классические колонны, одежда, книги, фотографии ретро, деревянные шкафы для картотек...) — это декорация для допроса и следствия с использованием последних достижений в области электроники." [9, с. 232]. Современные образы искусства интерьера демонстрируют отсутствие установок на утверждение истины формы, культурного оптимизма, устремленности к вечному, а потому и не выражают представлений коллективного сознания (и творческого сознания своих творцов) о целостности мироздания, системности и рациональности универсума и потребности в художественном синтезе. Наоборот, соединение противоречивого, микширование исторически разобщенного, объединение в целое эстетически разнородного и акцентирование метафор и мифологем в предметах и декоре характеризует образы и образцы интерьерной среды, как частной, так и общественной, ориентированной на функции приватного времяпрепровождения (клубы, кафе, центры досуга и проч.) Интерьеры заполнены конгломератами вещей, создающих те или иные ассоциации, культурные отсылки, визуальные эффекты [2]. "Новая эра процветания" презентует визуальный эффект предметного мира, подаёт образ и культурные истоки различного рода вещей через их качество, профессионализм исполнения, мастерство творца или глубокие связи с классическими формами искусства. Но в фокусе презентации остаются отдельные изделия, не составляющие объективного единства, а скомпонованные игрой воображения и фантазийной интерпретацией художественно-исторических цитат. Возможно, что на этом пути пересматривается и сама ценность синтеза искусств интерьерной среды.

Разумеется, современные декораторы создают любопытные образы пространства, составляющие опыт новой оптики восприятия художественного наследия в интерьере. Об этом свидетельствуют публикации последних лет [4, 10]. Так Дэвид Картер широко обращается к историческим аллюзиям, создавая декорации "воспоминаний о классицизме". Монументальный опыт классического интерьера он интерпретирует как некую фантазию в технике фрески, являющуюся тенью, сновидением, визуальным миражом, возникшим "по поводу традиций фресковой живописи".

Сантьяго Калатрава отражает в своих архитектурных образах традицию испанского искусства с его динамикой и экспрессией форм. Его архитектурные фантазии соединяют воедино тектонику сооружения и подвиж-

ность, экспрессию скульптурных форм. И, если ставить вопрос о художественном синтезе в его творениях, то это будет скорее одухотворение технологий в их слиянии с художественной образностью.

Иначе интерпретирует монументальные традиции и идею синтеза искусств Рэм Колхас. Он не заставляет зрителя обозревать со стороны приемы декоративного убранства, а погружает его структуру самого декора, делает частью пространства заполненного элементами традиционных изделий из фаянса и исторической мебелью стиля барокко, определяя связи региональной культуры, ремесла, одухотворенного мастерства человека (как, например в Доме Музыке в португальском городе Порту, вблизи от фаянсовых мануфактур этого региона).

Своеобразно идея синтеза искусств в интерьерных образах подана бразильскими дизайнерами братьями Кампана. Идею ценностей природы и культуры своей страны они воплотили в историю барочных форм, создавая новый современный контекст этого стиля, основанного на синтезе пластических противоречий и преобразении свойств материалов и художественных техник. Барокко братьев Кампана может быть "аскетичным", как в проекте мебели "Фавелла", а может создавать эффект движущейся скульптуры в массе сплетенных образов в изделиях линии "Бразильское барокко", но этот стиль в интерпретации дизайнеров всегда демонстрирует пластическую сложность, нестабильность форм и избыточность элементов, раскрывающие сущность этого стиля.

Интерьерные декорации американского художника, дизайнера и стилиста Шарлотты Мосс развивают тему классического частного интерьера. Художественный анализ форм позволяет мастеру создавать композиции из текстиля, камня, фарфора и лакированного дерева, соединяя в пространстве антикварные экспонаты различных времен. Своими интерьерными композициями Шарлотта Мосс вступает в художественный диалог о своей предшественницей — англо-британским декоратором Нэнси Ти-Ланкастер, утверждавшей, что создание стильного интерьера подобно приготовлению салата, только ингредиентами для решения пространства служат не овощи, а предметы культуры и ремесла текстура и фактура предметного мира. Шарлотта Мосс виртуозно владеет техникой художественно-исторического микса. Формы монументального искусства в её интерпретации становятся обертоном художественного наследия прекрасных прошедших эпох.

Безусловно, анализ форм современных интерьеров в которых нашли отражение приемы художественного синтеза даст разнообразие подходов и взглядов на исследуемый предмет. Сегодня, в условиях художественного плюрализма, эта тема становится вопросом выбора проектных тактик и стратегий, определяемой условиями не социального, а частного заказа. И тем не менее, как говорит британский искусствовед Бивис Хиллер, "стиль

художественный" составляет единство со "стилем жизни" общества и отдельной личности. Синтез искусств большой архитектурной формы уступил в наше время место " малому синтезу" отдельных вещей и декоративных техник. Что ж, в этом примета нашего глобального времени, сосредоточенного на деталях бытового потребления и несущего убеждение, что " предметы повседневного обихода влияют на формирование и изменение стиля" в масштабах предметно-пространственной среды эпохи [9, с.17].

Литература

1. Аронов, В. Р. Концепции современного дизайна. 1990-2010 / В. Р. Аронов. — М.: Артпроект, 2011. — 224 с.
2. Балашов, М. Е. Пространство — декорация... / М. Е. Балашов // Мода и дизайн. — СПб.: ФГБОУ ВО «СПбГУПТД». — 2014. — с. 441-448.
3. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. — М.: Логос, 2001. — 144 с.
4. Интерьер +дизайн.
URL: <https://www.interior.ru/design/event/3187-zhurnal-interer-dizajn-design-2018.html> (дата обращения 06.03. 2019).
5. Ле Корбюзье. Путешествие на восток / Ле Корбюзье. — М.: Стройиздат, 1991. — 120 с.
6. Рёскин, Дж. Семь светочей архитектуры / Дж. Рёскин. — М.: Азбука-классика, 2007. — 320 с.
7. Сарабьянов, Д. В. Стиль Модерн. Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. — М: Искусство, 1989. — 294 с.
8. Соловьев, Н. К. История современного интерьера / Н. К. Соловьев. — М.: Сварог и К, 2004. — 480 с.
9. Хилер, Б. Стиль XX века / Б. Хилер. — М.: Слово, 2004. — 240 с.
10. AD Magazine: Architectural digest 2013-2018. URL: www.admagazine.ru (дата обращения 07. 03. 2019).

УДК 72.036:747Ar-deko

И. И. Бондаренко

Санкт-Петербург, Россия

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

Архитектурные приемы в интерьерах стиля ар-деко с 20-х гг. XX в. до наших дней

Каждый этап развития культуры характеризуется определенными закономерностями организации интерьерного пространства и синтезом искусств в этом пространстве. Эти закономерности рождают архитектурные стили, определяющие своеобразие и целостность художественной формы. Теория и практика интерьерного дизайна насчитывает более двух десятков стилей, возникших в разные эпохи. Эстетика этих стилей становится объектом пристального внимания архитекторов и дизайнеров, которые ищут новые средства выразительности, переосмысливают их и вписывают в современный интерьерный контекст, решая проблему возрождения и сохранения традиционных культур. Сегодня мы наблюдаем новый виток интереса к жизнеукрашающему стилю ар-деко.

Ключевые слова: стиль ар-деко, интерьер, декоративность, синтез, геометрические узоры.

Ivan I. Bondarenko

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

art-industrial academy of A. L. Shtiglits

Architectural principles of interiors in ar-deco style from 20 years of XX century until today

Each stage of cultural development is characterized by certain laws of the organization of the interior space and the synthesis of arts in this space. These patterns give rise to architectural styles that define the identity and integrity of the art form. The theory and practice of interior design includes more than two dozen styles that have arisen in various epochs. The aesthetics of these styles become the object of close attention of architects and designers who are looking for new means of expression. They rethink them and fit into modern interior context, solving the problem of reviving and preserving traditional cultures. Today we are observing a new round of interest in Art-Deco Life- style.

Keywords: ar-deco style, interior, decorative, synthesis, geometric patterns.

Ар-деко (1925 -1940 гг.) — от французского «декоративное искусство», происходит от названия выставки, проведенной в 1925 г. в Париже — Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes. Там были представлены новые работы европейских дизайнеров. Это была самая крупная экспозиция после Первой Мировой войны. Как термин «ар-деко» прижился в конце 60-х гг. XX в. В те годы стиль начали описывать искусствоведы [1-4].

Современный дизайн интерьера — это особенный вид искусства. Композиционное решение внутреннего объема здания является единством общей концепции объекта с архитектурно-пространственными, декоративно-художественными и дизайнерскими разработками. Интерьерный дизайн — это творческий процесс, собирающий в единое целое все элементы внутреннего пространства. Сложность комплексного подхода заключается в необходимости сочетать поиск выразительных пластических форм, ритмики, фактуры, цвета и других элементов с функциональным обеспечением всех инженерных процессов, протекающих в доме. Мастер интерьерного искусства решает все эти и многие другие задачи. В этой связи ар-деко привлекательный для дизайнера стиль, поскольку представляет собой золотую середину между шиком и функциональностью.

На протяжении всей истории человечества люди постоянно стремятся к комфорту и красоте. Они создают вокруг себя материальный и духовный мир, пронизанный индивидуальными образами и личными предпочтениями. Предназначение искусственной среды обитания человека — удовлетворение его физических и эстетических потребностей. Именно так в 20-е гг. XX столетия в уставшем Париже возник ар-деко, как антитеза потрясениям Первой мировой войны. Этот стиль создавал ощущения позитива и «роскошной жизни».

Ар-деко — живой стиль. Он родился из естественной потребности жителей Европы в оптимистичной среде и реагировал на все, чем жило в тот временной период европейское общество. Создатели стиля творили эпоху процветания в данный конкретный момент, не дожидаясь будущего. Ар-деко пополнялся экзотическими мотивами благодаря находкам древних городов в лесах Мексики и открытию в 1922 г. гробницы Тутанхамона. На стиль повлияли культуры ацтеков, майя и древних египтян. Сочетая традиции прошлого и достижения современной науки, художественный стиль ар-деко подобно эклектике и фьюжн связал между собой, порой, несоединимое.

На арт-деко оказали влияние искусство Древнего Египта, искусство Древней Месопотамии, искусство Дальнего Востока, примитивное искусство Африки.

Популярность ар-деко в разных странах объясняется эклектичной природой стиля и способностью откликаться на происходящее вокруг.

Везде он приобретал актуальность и местный колорит, отражая эстетику финансовой элиты общества.

В Италии и Германии элементы стиля ар-деко, соединяясь с формами неоклассицизма, переросли в архитектуру «нового ампира» — стиля третьего Рейха. Ар-деко оказал влияние на художников французского стекольного завода Баккара и английской керамической мастерской Даултон. В России ар-деко читается в работах скульпторов Н. Данько, И. Ефимова, В. Мухиной. «Советский ар-деко» запечатлён в произведениях из фарфора, металла, стекла с необычной для того времени обобщённостью и геометричностью формы, а также в пышной декоративности набивных ситцевых тканей. В более поздний период стиль сближается с геометрическим конструктивизмом. В СССР, правда, стиль не получил широкого распространения, но все же некоторые образцы позднего ар-деко у нас есть — многие станции метро в Москве и Санкт-Петербурге: к примеру, в Москве «Маяковская» (проект Алексея Душкина) и «Аэропорт» (проект Бориса Виленского и Всеволода Ершова).

Самым известным архитектором ар-деко во Франции был Робер Малле-Стивенс. Он застроил в Париже целую улицу, которую назвали в его честь. Легендарные дизайнеры — Жак-Эмиль Рульманн, Андре Гру и Поль Ириб — создавали интерьеры, где мебель, аксессуары, росписи объединялись в единое, предельно декоративное целое. В Нью-Йорке в этом стиле успешно работал Эли Жак Кан: он оформил вестибюли двух десятков небоскребов. Джозеф Урбан выстроил в стиле ар-деко павильоны на выставке «Век прогресса» в Чикаго (1933 г.).

Если в Германии, Италии и Англии ар-деко стал олицетворением современной элегантности, то в США это был «стиль звезд». Небоскреб Крайслер-билдинг, который построил в Нью-Йорке архитектор Уильям ван Аллен, стал главным символом ар-деко в США.

Наиболее известный пример распространения стиля в других странах — дворец Махараджи в Индоре.

Характеристика стиля арт-деко в 30-е гг.:

- декоративность;
- ломаные линии и животные мотивы (пантеры, львы, лани);
- буйные тропические растения из далеких заморских стран;
- яркие, кричащие краски, контрастные цвета;
- орнаменты из простых фигур — квадратов, кругов, треугольников — тут даже листья и цветы максимально геометричны;
- технологичность предметного мира: совершенство технологии и красота материала.

В эпоху популярности стиля в 1930-40-е гг., ар-деко отображал всё происходящее в современном мире — ажиотаж джазовой музыки, электричество, радио, небоскребы и искусство кубизма. Мягкий вид с кривыми линиями постепенно вытеснял зигзаги и острые углы. Черная лакированная

отделка, стекло и полированные металлы были чрезвычайно популярными. На примере Крайслер-билдинг, построенном в 1930 г., хорошо видно, что в архитектуре активно применялись ступенчатые формы.

Приметы эпохи ар-деко: конструктивизм архитектуры Ле Корбюзье, изысканная мебель Рульмана, красочные костюмы Поля Пуаре, элегантные аксессуары Картье и Бушерона, минимализм дизайна школы Баухауза, небоскребы Америки, обтекаемый, агрессивный дизайн машин, интерьеры «Титаника».

Благодаря «стилю звезд» человечество научилось ценить эклектику. Актуальная до сих пор формула роскоши ар-деко сложилась из смеси взятых у модерна цветов с одолженной у конструктивизма геометрией, с добавлением к ним своей собственной страсти к экзотическим материалам и архаичным культурам.

Это стиль, который вечно уходит и возвращается, о нём в 2005 г. ректор МАРХИ Дмитрий Швидковский писал: «Ар-деко неуловим: его трудно описать, но его ни с чем не спутаешь».

В интерьере стиль ар-деко использует самые разные декоративные элементы — яркие и смелые и одновременно исключительно подобранные цветовые сочетания. Характерны прямые и ломаные линии, четкость и графичность форм, строгая закономерность, этнические геометрические узоры, богатство цветов, щедрые орнаменты, роскошь, шик, дорогие, современные материалы (слоновая кость, крокодиловая кожа, алюминий, редкие породы дерева, серебро). Мягкий, пастельный цвет стен и темный, почти черный цвет мебели. Для расстановки акцентов в интерьере использовались дорогие и благородные оттенки фиолетового, пурпурного и синего, крупные светильники красивых форм, картины с изображением абстракции, феерических животных или других персонажей мира фэнтези, портреты в стиле Сальвадора Дали.

Стиль характеризуется применением натуральных материалов. Мебель обтекаемых силуэтов изготавливалась из многослойной фанеры, пальмового дерева проко, эбена и палисандра. Отделка из бамбука, слоновой кости, перламутра, кокоса. Любимые материалы мастеров ар-деко: алюминий, нержавеющая сталь, серебро, эмаль, инкрустации по дереву, экзотические виды кожи — ящерицы, акулы, ската, крокодила и зебры. Декор был крайне персонализированным и играл автономную роль. Любая вещь, созданная в этом стиле, становилась произведением искусства.

Ар-деко — стиль лучших отелей в мире, величавый и изысканный. В этом стиле любили оформлять интерьеры кинотеатров и океанских лайнеров. Его активно использовал кинематограф в фильмах «Великий Гэтсби», «Ниро Вульф», «Титаник». В разные времена находилось много желающих воспроизвести этот стиль у себя дома, и это не удивительно.

Закат ар-деко пришелся на Вторую мировую войну, а первое возрождение — на 1980-е гг., тогда к стилю обратился графический дизайн. Спустя

полвека после мебельного аукциона в Париже в ноябре 1972 г. цены на предметы этого стиля неожиданно взлетели вверх. Это был взрыв популярности ар-деко! Затем еще один — с 1990-х гг. Скорее всего, это связано с усталостью человека от индустриальной неволи, сухости минимализма, который оставляет мало пространства для воображения, тогда как в ар-деко наиболее ярко соединяются искусство, роскошь и технологии. Именно в этот период к ар-деко обращаются только появившиеся тогда, а теперь всемирно известные бренды — Roberto Cavalli Home, Fendi Home, Tressera Collection, Longhi Home, Turri it.

Привлекательность ар-деко заключается, прежде всего, в его эмоционально-образном психологическом содержании. Этот стиль дает возможность человеку отгородиться эмоционально от всепроникающей индустриализации и, несмотря на тотальность научно-технического прогресса, создавать уютный и красивый свой собственный интерьер.

Ар-деко подарил людям иллюзию красивой и беззаботной жизни, наполненной прекрасными вещами. Вероятно поэтому интерес к стилю не проходит до сих пор. К нему часто прибегают в современных интерьерах, активно используют в дизайне мебели и предметов для дома.

Ар-деко неисчерпаем, им многие десятилетия вдохновляются дизайнеры всемирно известных брендов, каждый раз предлагая иное прочтение давно известной темы. Выбрав своё направление в рамках этого стиля, мировые бренды не устают удивлять новыми коллекциями мебели и аксессуарами, оставаясь при этом узнаваемыми. Кричащую роскошь изделий, будоражащие воображение принты, меха и кожу от Roberto Cavalli Home не спутаешь с изящными линиями и ручной отделкой предметов Fendi Home, дизайн которых тяготеет к минимализму. Почерк дизайнеров Tressera Collection узнаётся в оригинальности инженерной мысли, средиземноморском духе, отличной функциональности и аристократизме каждой модели. Уникальность этих предметов роднит их с истинными произведениями искусства, что объясняет присутствие изделий бренда в престижных музеях и галереях Парижа.

Longhi Home и Turri it сделали ставку на традициях итальянского дизайна. Но если первый бренд использует в отделке инкрустации из шпона, вставки из прозрачного или цветного муранского стекла, тонировку оттеночными лаками, оригинальную роспись и резьбу, то второй — применяет эмаль, латунь, стекло, античное золото и ценные породы дерева вкупе со старинными технологиями и ручной работой.

Последние архитектурные тенденции и благополучие на рынке вышеуказанных брендов показывают, что ар-деко по-прежнему в моде. В период нового противоречивого искусства появилась потребность в чем-то спокойном и понятном. Как и в прошлом веке, сегодня ар-деко доступен не каждому. Этот стиль и сейчас позиционируется как стиль премиум-класса, и

выражает предпочтения состоятельных людей. Хотя новые технологии производства делают его доступным все большему слою населения. Архитекторов и дизайнеров очевидно привлекает авангардистский взгляд на роскошь: простота линий, качество материалов, идеальные пропорции, смелые контрасты и яркие цвета этого стиля, а также широта его возможностей для индивидуальных решений.

Ар-деко в интерьере сегодня — это пластика природных орнаментов в отделке, использование узнаваемых элементов декора, бронзы, позолоты в мебели. Элементы этого стиля часто смягчают интерьеры, выполненные в стилях минимализм, лофт, скандинавском, а также органично их присутствие в неоклассике. В свою очередь, сохраняя свойство быть созвучным времени, современный Ар-деко принимает некоторые характеристики минимализма, оставаясь при этом по-прежнему элегантным, роскошным и узнаваемым.

Литература

1. Бхаскаран, Л. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре / Л. Бхаскаран. — М.: Арт-Родник, 2006. — 256 с.
2. Кузвесова, Н. Л. История дизайна: от викторианского стиля до ар-деко / Н. Л. Кузвесова. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 139 с.
3. Фреймптон, К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития / К. Фреймптон. — М.: Стройиздат, 1990. — 535 с.
4. Хилльер, Б. Стиль Ар деко / Б. Хилльер, С. Эскрит — М.: Искусство XXI в., 2005. — 240 с.

УДК 72.012:75.052

В. Н. Шестак

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монументальное искусство и эргономика

Отмечается важность межпредметных связей в процессе обучения. Статья посвящена проблеме формирования проектного мышления у студентов с использованием методов и принципов эргономики в архитектурно-дизайнерском проектировании.

Ключевые слова: монументальное искусство, проектная деятельность, эргономика, общее образование.

Victor N. Shestak

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

Monumental painting and ergonomics

Stresses the importance of interdisciplinary connections in the learning process. The article is devoted to the problem of forming project thinking in students using the methods and principles of ergonomics in architectural and design.

Keywords: monumental painting, project activity, ergonomics, general education.

Произведения монументального искусства, вступая в синтез с архитектурой и средой, становятся важной пластической или смысловой доминантой ансамбля или среды. Тематика и стилистическая направленность их напрямую связана и с общим социальным климатом и атмосферой, преобладающим в общественной жизни. Монументальное искусство призвано воспитывать понимание гармонии и высокой красоты и в то же время художник-монументалист должен быть способен противостоять и запросам «элитного» социального меньшинства.

Комплексное применение в среде средств визуальных коммуникаций, рекламы и монументально-декоративных решений как новый тип синтеза искусств требует новых подходов в проектировании. Художественное проектирование пространства, решение проблемы взаимосвязи архитектуры и изобразительного искусства требует от специалиста применения обширных

знаний и умений, овладение которыми определяют задачи эргономики. Знания и навыки, получаемые студентами в результате изучения эргономики, необходимы для умения в процессе творческого поиска профессионально решить задачу гармонизации среды через произведения монументально-декоративного искусства, позволяют научиться комплексно подходить к решению конкретной задачи или проекта, учитывая единство художественных и функционально-технических задач.

Монументальное искусство (мозаика, фреска, витраж, сграффито) является элементом окружающей среды или средовой системы. При архитектурном проектировании сложных многоуровневых городских систем, в котором взаимодействуют инженерно-транспортная инфраструктура, многофункциональные комплексы, субъекты среды и т.д., человеческий фактор заостряет вопросы комфортного и безопасного пребывания людей в плотной, насыщенной технологиями урбанизированной среде.

«Недоучет» человеческих факторов не только вызывает неудобства и дискомфорт, но и пагубно сказывается на эмоционально-чувственной оценке состояния среды, что ведет к формированию негативных эстетических переживаний. Человек констатирует и оценивает такие качества окружающей среды, как характер общей объемно-пространственной структуры, пластику поверхностей, цвето-фактурное решение, габариты, пропорции, масштаб и т.д. При этом восприятие и оценка элементов среды зависит от их окружения, реальных условий наблюдения, точки наблюдения.

Проблемы восприятия окружающей среды решаются в области архитектуры и ее элемента, монументального искусства, с использованием различных приемов колористики, озеленения и благоустройства, созданием камерных городских пространств и т.д. При этом приветствуется использование широкой цветовой гаммы с яркими цветовыми акцентами деталей в композиционных узлах, деление больших поверхностей на отдельные цветные участки, исключение больших монотонных поверхностей, насыщение городской среды произведениями монументально-декоративного искусства. Все эти особенности взаимодействия монументально-декоративного искусства с архитектурно-пространственной средой необходимо рассматривать на новом современном уровне.

При комплексном проектировании среды человеческого обитания необходимо использовать все методы и рекомендации эргономики, так как эргономика является краеугольным камнем методологии средового проектирования, поскольку именно она является соединительным звеном между его базовыми понятиями — «среда» как конечный продукт проектного творчества и «человек» как его заказчик и потребитель. Наше время требует новых подходов при проектировании окружающей среды.

Эргономика использует методы и элементы из различных областей знания, она органично дополняет эргономические подходы при создании

целостной среды обитания (вопросы психологии, физиологии, гигиены, колористики, светотехники, методы функционально-пространственного анализа, визуального восприятия и т. д.). Знания принципов и приемов эргономики формирует тип проектного мышления, направленный на создание гуманной среды обитания. Эргономика помогает развивать простейшие навыки функционально-пространственного анализа, превращать эти навыки в комплексный системный подход, детально учитывать потребности и возможности человека в различных аспектах его жизнедеятельности. Универсальные эргономические методы и рекомендации позволяют более детально соотносить потребности населения с элементами окружающей среды. Обучение основам эргономики способствует формированию специалистов, которые воплощают магистральную идею — создание среды обитания человека основанную на гуманизме и комфорте.

Следует отметить, что изучение будущими специалистами (архитекторами, дизайнерами, художниками-монументалистами) эргономики как научной отрасли позволит при проектировании компонентов функционально-пространственной среды избежать ряда ошибок и субъективизма, особенно в тех моментах, которые относятся к размерным параметрам объектов проектирования и психофизиологическому воздействию факторов окружающей среды на человека. Это, в конечном счете, и выступает показателем профессионализма, высокого уровня профессиональной компетентности студентов. В результате изучения эргономики студент приобретает компетенции в области дизайна и монументально-декоративного искусства в формировании среды, то есть развивает способность применять знания, умения, личностные качества для успешной деятельности по проектированию внешних и внутренних архитектурных пространств различного типа.

Требования эргономики не ограничивает творческих поисков на этапе эскизного проектирования и поиска необходимых решений, но они могут стать необходимыми на этапе окончательного формирования размерных, формальных признаков и параметров объектов проектирования.

Литература

1. Алексеев, П. Г. Основы эргономики в дизайне: учебно-методическое пособие / П. Г. Алексеев. — ГОУ ВПО СПб ГТУРП. — СПб., 2010. —
2. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М.: Прогресс, 1974. — 386 с.
3. Аронов, В. Р. Художник и предметное творчество / В. Р. Аронов. — М.: Советский художник, 1987. — 232 с.
4. Михальченко, М. С. Дизайн и монументально-декоративное искусство в формировании среды: методические указания к практическим занятиям / М. С. Михальченко. — Омск: Омск. гос. ун-т сервиса, 2005. — 119 с.: ил.

5. Рунге, В. Ф. Эргономика в дизайне среды / В. Ф. Рунге, Ю. П. Манусевич. —М.: Архитектура-С, 2005. — 327 с.

УДК 73.01/.09:001.895"19"

В. А. Гаврилов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Новая фигуративность в искусстве скульптуры второй половины XX века

Статья посвящена актуальным проблемам интерпретации современного искусства, в частности проблематике пластических новаций в искусстве скульптуры второй половины XX века. На примере творчества ряда ключевых фигур: Дж. Сегал, Эд и Нэнси Кинхольц, Чарльз Рэй, Дуэйн Хансон, Гилберт и Джордж, Орлан, Кики Смит — на фоне трансформации социокультурного контекста показаны изменения, происходящие в искусстве скульптуры, повлиявшие на формирование нового художественного языка и новой образности.

Ключевые слова: скульптура, новая фигуративность, поп-арт, манекены, муляжи, слепки.

Victor A. Gavrilov

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

New figurativity in the art of sculpture of the second half of the XX century

Article is devoted to current problems of interpretation of the modern art, in particular a perspective of plastic innovations in art of a sculpture of the second half of the XX century. On the example of creativity of a number of key figures: J. Segal, Ad and Nancey Kinkholts, Charles Ray, Dwayne Hansson, Gilbert and George, the Sea eagle, Kiki Smith - against the background of transformation of a sociocultural context. the changes which are happening in art of a sculpture, influenced formation of modern art language and new figurativeness are shown.

Keywords: sculpture, new figurativity, pop art, dummies, models, molds.

Во второй половине XX в., как никогда прежде, в искусстве скульптуры происходят серьезные и глубокие изменения, скульптура трансформируется вслед за живописью, которая уже вплотную подошла к объекту. Выставки 60-х гг. были заполнены раскрашенными муляжами, манекенами, куклами, слепками с человеческих тел. «Новая фигуративность» становится

главной отличительной чертой искусства скульптуры этого периода, опиравшейся во многом на идеи, заложенные еще течением «дада». Дюшан одним из первых, говорит В. Турчин: «...зафиксировал различие между подлинным произведением искусства и его многочисленными репродукциями...» [4, с. 251]. В этом контексте использование слепков с тела многими авторами во второй половине XX в. выступает, с одной стороны, как «репродукция», с другой — как антитеза репродукции, неизменное, постоянное, подлинное в отличие от подражания ему (телу) созданием мраморных или бронзовых копий. Малоизвестная работа Дюшана «Женский виноградный лист» — отпечаток женского лона, отлитого в бронзе, говорит, что вездесущий MD еще в первой половине XX в., приложил руку к этому приему, который станет одним из главных выразительных средств «новой фигуративности», опередив Кики Смит, которая также создавала бронзовые урогенитальные системы. Обращение к столь «интимной» сфере, на наш взгляд, актуализирует тезис о различении/идентификации подлинности и интерпритации, заостряя неоднозначную тему оригинала и репродукции в столь образной форме. Наиболее интересными художниками этого периода являются Дж. Сегал, Эд и Нэнси Кинхольц, Чарльз Рэй, Дуэйн Хансон, несколько позднее, этот ряд дополняют Кики Смит, Энтони Гормли, Рон Мьюек и др.

Отстранённость композиций Сегала, помещённых в специально созданную искусственную среду, демонстрирует полное одиночество. «Джорж Сегал показывал гипсовые слепки с моделей, помещая их в реальные пространства: в макеты мясных лавок, в кассу кинотеатра, в ванную комнату. Он как бы документировал реальность. С некоторыми его фигурами можно было даже посидеть за одним столом. Как выражались художники, «они концентрируют в одном месте хронологически и топографически случайное» [4, с. 444]. Доминирующий белый цвет гипсовых бинтов усиливает это условное пространство. Для создания скульптур Сегал часто использует слепки тел своих друзей и родственников, оборачивая их затем пропитанными мокрым гипсом бинтами.

Эд и Нэнси Кинхольц являются наиболее яркими представителями искусства ассамбляжа 1970-х гг. В отличие от условности и отстранённости белого пространства Сегала, они натуралистично воссоздают среду, в которую погружают своих персонажей. Их «современные аллегории» развенчивают миф об американской мечте, являются антитезой глянцевой действительности. В работе «Солли 17» (1979 – 1980): три фигуры изображают одного того же человека в различные моменты времени. Хотя в тесном пространстве гостиничного номера находятся три фигуры, именно это подчеркивает одиночество и отчужденность человека. Замкнутое, тесное пространство комнаты только усиливает это впечатление. Отчужденность становится лейтмотивом, творчества художника, приговором современному обществу. В свою очередь, творчество Чарльза Рэя проявляется в реализации само- и

психоанализа. Чарльз Рэй использует не слепки с фигуры человека, а манекены, превышающие его натуральную величину, таких монстров, которые создают воображаемый сюрреалистический мир. Например, его «Осень-91» (1992), представляет женщину ростом 244 см. Вид которой приводит в замешательство: при всей кажущейся комичности можно с уверенностью сказать о влиянии детских невротических на творчество художника, выраженных взаимоотношениями с матерью, имеющими явно агрессивную окраску, неразрешимых в силу одновременности любви, ненависти и необходимости, перенесенных на современное общество. Манипуляции художника с масштабом и пространством, как это происходит в композиции «Семья», все члены которой одинакового размера. Здесь налицо попытка уровнять ребенка со взрослым, с позиции детской самооценки, подчеркивая их равнозначность одинаковым ростом. Наряду с созданием манекенов-монстров Рэй использует обыкновенные, магазинные манекены, иногда совмещая манекен с фрагментарными слепками с собственного тела.

Персонажами работ Дуэйна Хансона являются: домохозяйки, покупатели супермаркетов, туристы. Хансон создает удивительно правдоподобные скульптуры, сверхреализм его работ достигается в результате сложного технологического процесса, включающего в себя изготовление модели из силиконовой смолы и последующей раскраски. «Помещённая в пространство галереи, скульптура разрушает чувство реальности, размывая границы между настоящим предметом и его имитацией» [5, с. 187].

Британский скульптор Энтони Гормли, создает свои скульптуры в своеобразной технике — делает гипсовые слепки с собственного тела и заключает их затем в свинцовые футляры. Идея футляра, скрытости, упакованности погруженности собственной телесной оболочки в некую идеальную структуру, реализована в его работе «Футляр для ангела II» (1990). Вместе с тем, эта же работа, увеличенная в несколько раз, установленная на высоком холме природного ландшафта, становится метафорой освобождения, правда, только от галерейного пространства. Идея заточения, смерти навивает образы, связанные с Апокалипсом XX в. — ядерной чумой, свинцовый саркофаг-футляр только подчеркивает это.

После распространенного использования слепков с человеческого тела, «живая скульптура» Гилберта и Джорджа уже не кажется чем-то уж настолько радикальной, чтобы ее исключить из нашего исследования, тем более, что прецедентов на сегодня более чем достаточно. «В период между 1969 и 1972 гг. они превратили себя в «живые скульптуры», разыгрывая на публике свою собственную жизнь и определяя повседневные действия как «скульптурные» [5, с. 159]. В своем творчестве Гилберт и Джордж пытаются расширить семантику языка скульптуры, порою крайне экстравагантными средствами.

Продолжая тему «живой скульптуры», мы обратимся к примеру, когда в качестве выразительных средств используется не имитация, не слепки с

живого тела, а само тело автора, которое подвергается пластическим изменениям. Пример, который мы приведём сейчас, экстраординарен. Орлан инициирует новое понимание плоти как виртуальной реальности, некой новой вещественности, материальности, которую можно сравнить с вещественностью мрамора или бронзы с помощью Photoshop, как с помощью скампеля, становится возможным изменение действительности на усмотрение творца. Если ранее она подвергала свое тело хирургическим изменениям, то «... теперь та же самая работа ведется над изображениями последовательного изменения её тела во времени, курсирующими в виртуальном пространстве между парижской студией Орлан и студией её партнера — программиста в Монреале. Электронная природа образа оказывается вполне сопоставимой с вещественностью тела и материи, так, то, что в нынешних её произведениях можно принять за шероховатую поверхность каменной скульптуры... <...> Я попыталась создать своеобразный гибрид и воспользовалась для этого средствами Photoshop», — говорит Орлан [2, с. 72].

Тему телесности продолжает творчество Кики Смит. «Одновременно прекрасные и непристойные художественные работы Кики Смит сосредоточены на расчленённых телах и психических функциях. Её внимание к человеческой форме основывается на, по сути своей, политическом вопросе: кто контролирует наши тела <...> наши тела, по существу, украдены у нас», — говорит Смит, и она видит своё искусство как «попытку бороться с собственной оставленностью» [3, с. 55]. Иллюстрацией к идее «оставленности» может служить работа «Корыто» (1990) «... полый гипсовый слепок лежащей беременной фигуры — сосуд, смущающий своей пустотой» [3, с. 55]. Тему оставленности, пустоты продолжает работа «Щиты» (1990). «...ряд гипсовых слепков откровенно беременных животов, выступающих из стены подобно навесным фонарям, — явно неоднозначна в своём аффекте. Слепки, впервые показанные у Фобуш в 1990 году, одновременно были и эстетически привлекательными (они обладают мощными скульптурными формами), и чем-то смущали (как если бы заглянули под платье беременной)», — говорит в «Уроках анатомии» Кики Смит Сьюзан Тальман [3, с. 55].

Уместно провести параллель с ящиками-вместилищами Тони Смита — его «The Black Box» (1962) и полостями «беременных» его дочери Кики. Оставленность, опустошенность антропоморфна, феноменологически связана с погребением и рождением, ящик-гроб Тони Смита [1, с. 74], материнское чрево Кики Смит «...как «выпуклый тугокожий щит», беременный всеми беременностями и всеми смертями грядущего» [1, с. 12].

Усиливающееся отчуждение человека от самого себя, разотождествление с собственным телом, ставшего актуальным в полной мере на фоне машинизации, рационализации и коммерциализации современного общества потребления. Фетишизация «гламурного» — «внешнего» тела, в полной мере являющегося сферой потребления, только увеличивает пропасть

между внутренним и внешним. Разобщённость с собственным телом, его таинственность, неизведанность, «тёмная его сторона» не дают художникам покоя; обращение к непознанному — телесности (в отличие от видимой, внешней поверхности) образуют некий зазор «складку» между видимым и невидимым.

В заключении, следует отметить следующее — «новая фигуративность» изменила отношение к телу, как к фигуре. Обращение к образу телесности, в отличие от обращения к фигуре — телу как к форме, материальной структуре, прежде всего, говорит о новой образности в искусстве скульптуры. «Новая фигуративность» поднимает проблематику смещения с внешних характеристик тела — структурных, пространствообразующих, на внутренние — психологические, обращенные часто к процессуальности и психическому. Обращение к телесной выразительности — плоти, руинированному телу и его процессуальности в скульптуре поднимают прежде всего тему человека и его места в современном мире, тему возвращения к себе.

Литература

1. Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. — СПб.: Наука, 2001. — 264 с.
2. Орлан Гарри Файфу. Цифровое искусство тела / Гарри Файфу Орлан // Мир Дизайна. — 1999. — №4.
3. Тальман, С. Кики Смит: уроки анатомии / С. Тальман // Художественный журнал. — 1996. — №12.
4. Турчин, В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем / В. С. Турчин. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 648 с.
5. Шедевры искусства 20 века. — М.: АСТ-ЛТД, 1997. — 511 с.

УДК 72.01:7.037"19/20"

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Методологические параллели в авангардном искусстве, архитектуре и дизайне среды

Статья посвящена проблеме взаимовлияния изобразительного искусства и проектного творчества, в рамках некоторых направлений в культуре XX века. Рассматриваются сходные черты в творческих методах, используемых художниками-авангардистами, с одной стороны, и проектировщиками, с другой. Анализируется влияние кубизма, футуризма, неопластицизма, экспрессионизма и аналитического искусства на архитектуру и дизайн XX-XXI вв. Сравниваются проектные методологии модернизма, постмодернизма и органической архитектуры. Выявляются тенденции к синтезу искусств в современном дизайне среды.

Ключевые слова: архитектура, дизайн среды, авангард, модернизм, органическая архитектура, аналитическое искусство, постмодернизм.

Eugeny Yu. Lobanov

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state

university of industrial technologies and design

Methodological parallels in avant-garde art, architecture and environmental design

The article is devoted to the problem of the mutual influence of the visual arts and project creativity, within the framework of some trends in the culture of the twentieth century. Similar features are considered in the creative methods used by avant-garde artists, on the one hand, and by designers, on the other. The influence of cubism, futurism, neoplasticism, expressionism and analytical art on the architecture and design of the XX-XXI centuries is analyzed. The project methodologies of modernism, postmodernism and organic architecture are compared. The trends to the synthesis of arts in modern design of the environment are revealed.

Keywords: architecture, environmental design, avant-garde, modernism, organic architecture, analytical art, postmodernism

XX век принес революционные изменения во многие области человеческой деятельности. Смена парадигм в науке, невероятное ускорение технического прогресса, ломка традиционных ценностей и представлений о мире неминуемо отразились в художественной сфере, а также в характере организации среды обитания. Возродилось представление об архитектуре как о пространстве синтеза искусств, где монументальная живопись, скульптура, предметный дизайн становятся продолжением общего проектного замысла.

В то же время различия в целях и методах изобразительного искусства, архитектуры и дизайна вроде бы не оставляют возможности привести их «к общему знаменателю». Как отмечал австрийский архитектор, один из основоположников функционализма, Адольф Лоос в своей статье 1911 г. «Архитектура» (где он отчасти развивал некоторые мысли из своего программного текста «Орнамент и преступление», 1908 г.), «произведение искусства стремится вырвать людей из привычного круга удобств. Дом же служит созданию удобств... **К искусству относится лишь самая малая часть архитектуры, а именно – надгробие и монумент**» [1, с. 155].

Тем не менее, можно отметить явные параллели в методах художественного авангарда и современного проектного творчества. Благодаря новым технологиям архитекторы и дизайнеры обрели доселе невиданную свободу формообразования, а под влиянием революционных научных теорий они по-новому стали смотреть на пространство, человека и его взаимодействие с миром.

Согласно Зигфриду Гидиону, характер работы с пространством в модернистской архитектуре вдохновлен принципами кубизма, футуризма, супрематизма и неопластицизма. Художник-авангардист уже не копирует окружающую его действительность, вместо этого он «находит форму выражения для чувств, которые живут внутри нас» [2, с. 253]. Согласно новым представлениям о пространственно-временном континууме, художник осознает ограниченность и односторонность классических концепций пространства и объема. «Сущность пространства, как ее представляют себе в настоящее время, заключается в его многосторонности, безграничных возможностях его внутренних зависимостей» [2, с. 254].

Гидион отмечал, что кубисты не стремились воспроизвести внешний вид вещей с одной-единственной позиции; они словно двигались вокруг объекта, пытаясь осознать его внутреннее строение. «Изображение предметов одновременно с нескольких точек зрения вводит принцип, тесно связанный с современной жизнью, — одновременность» [2, с. 255]. Одновременно это и новый способ восприятия архитектуры, не в статичных ракурсах (передний фасад, боковой фасад), а во время движения в архитектурном пространстве. Как следствие, из архитектурных проектов уходит симметрия, а

планировка становится свободной, что подкрепляется и новыми технологическими возможностями (в частности, железобетонный несущий каркас и легкие навесные стены).

Ле Корбюзье, автор «Пяти отправных точек архитектуры», заложивший основы модернистского языка форм, писал в 1925 г.: «пространства, расстояния и формы, внутренние формы, движение внутри здания и внешние формы, пространства вне здания — количества, вес, расстояния, атмосфера — вот компоненты, с помощью которых мы создаем» [3, с. 222]. Основополагающее значение пространства и чистой формы, в противовес «стилям», отмечается и в текстах советских архитекторов-авангардистов. «Пространство, а не камень — материал архитектуры», — писал Николай Ладовский, основоположник движения рационалистов [4, с. 27]. Выход за пределы комбинирования простых геометрических объемов к динамическим композициям, дающим нетривиальный опыт восприятия пространства, прослеживается в проектах и постройках Константина Мельникова, охарактеризовавшего свой творческий метод следующим выражением: «Считаю, что я близок к тому, чтобы оказаться впереди эпохи архитектурного стиля. Инструментами роскоши у меня были ее элегантные слуги:

СИММЕТРИЯ вне СИММЕТРИИ.

БЕСПРЕДЕЛЬНАЯ упругость ДИАГОНАЛИ.

ПОЛНОЦЕННАЯ художественная ТРЕУГОЛЬНИКА.

НЕВЕСОМАЯ тяжесть КОНСОЛЕЙ» [5, с. 90].

Динамическое сопоставление геометрических структур, организующих поле восприятия, является также основой супрематизма. Архитектоны Казимира Малевича представляют собой шаг к проектному творчеству, выход супрематических композиций в реальное пространство. «Неустойчивые связи и их взаимное проникновение составляют основу архитектурных эскизов, которые Малевич назвал архитектонами... Между этими «отталкивающими» друг друга или проникающими друг в друга призмами, плитами или поверхностями устанавливаются внутренние соотношения» [2, с. 257-258]. Так же и проуны Эль Лисицкого получили закономерное развитие в его проекте горизонтальных небоскребов.

Что же касается неопластицизма, то, согласно его методу, «трехмерный объем должен быть сведен к новому элементу пластики — к плоскости» [2, с. 258]. Пит Мондриан, основатель группы «Де Стиль», отказывается от воспроизведения изображаемого объекта, от иллюзии существования этого объекта на полотне. «Он возвращается назад, к основным элементам — чистому цвету и плоскостям с их равновесием и внутренними соотношениями» [2, с. 258].

Для сторонников этого движения «существенное значение имеет отказ от всякого представления о заранее установленном типе формы», особенно в архитектуре. Тео ван Дусбург, виднейший участник группы «Де

Стиль», писал, что «через единство пространства и времени облик сооружения получает новый и совершенный пластический аспект» [6, с. 280-281]. Цвет же, в понимании ван Дусбурга, является органической частью архитектуры и прямым средством «выражения ее взаимосвязей в пространстве и во времени... Задача современного художника состоит в том, чтобы с помощью цвета создать гармоничное целое в новой четырехмерной пространственно-временной среде» [6, с. 282].

Пространственно-временной аспект по-иному отразился в произведениях футуристов, воспевавших прогресс и скорость. В основе произведений футуристической живописи, скульптуры и архитектуры лежит выражение движения в двух формах: «проникновения внутрь» и «одновременности» [2, с. 260]. «Архитектура отрывается от традиций. Она невольно начинается заново» [7, с. 165], — писал Антонио Сант`Элиа в «Манифесте футуристской архитектуры». Предвосхитив идеи градостроителей 1960-х гг., он отмечал, что «здания будут менее долговечны, чем мы сами» [7, с. 167]. В своем проекте «Новый город», в частности, в проекте жилых домов на разных уровнях, соединенных с метро надземной железной дорогой и транспортными магистралями, Антонио Сант`Элиа «пытался облечь футуристическое пристрастие к процессу движения в форму художественного элемента современного города» [2, с. 262].

Механическое начало, отразившееся в манифестах и произведениях представителей перечисленных выше четырех художественных направлений и достигшее высшей ступени развития в проектах советских конструктивистов, естественным образом противопоставляется органическому началу в творчестве некоторых авангардистов. Обнаруживается неожиданный параллелизм в методах аналитического искусства Павла Филонова и органической архитектуры. И там, и здесь окончательный образ неизвестен, он "выращивается" в процессе работы над картиной/проектом, проступает в ходе детальной проработки форм «от частного к общему», «изнутри наружу».

«Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступить совершенно моему представлению об этой конструкции формы, т.е. предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое: **канон**, - или органическое: **закон**», — писал Филонов в своей статье «Канон и закон». «По существу, чистая форма в искусстве есть **любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией**, т.е. с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса» [8, с. 115]. Это понимание формообразования созвучно идеям архитекторов Хуго Херинга и Фрэнка Ллойда Райта, основоположников органического метода в архитектуре и дизайне.

«Основное решение плана, которым мы вдохновляемся при создании наших творений, мы извлекаем не из мира геометрии, а из мира органической природы», — писал Херинг в своей статье «Путь к форме». Протестуя против абстрактных конструктивистских композиций, он отмечал, что «навязывать вещам форму геометрических фигур — значит их обезличивать, значит их механизировать» [9, с. 319].

Райт, будучи учеником Луиса Салливена, ярчайшего представителя чикагской архитектурной школы и автора тезиса «форма следует за функцией», развивал его идеи в органическом ключе: «Если форма действительно следует функции..., то нужно совершенно отбросить прочь то, что насильственно навязывается стоечно-балочной системой [10, с. 186]... Форма и функция начинаются в единстве, следовательно, назначение и композиция здания становятся едины... Этот новый интегральный целостный подход — «изнутри наружу» [10, с. 187].

Полемизируя с известным лозунгом Ле Корбюзье, Райт утверждал: «Дом — это машина для жилья, но только в том смысле, в каком сердце — это нагнетательный насос... Архитектура начинается там, где исчерпывается это определение дома» [10, с. 190-191].

Полной противоположностью взглядам представителей органической архитектуры была концепция Людвиг Мис ван дер Роэ, которую тот развивал со времен преподавания в Баухаузе: «Ясная конструкция — *основа* для свободного плана. То, что не имеет ясной структуры, нас вообще не интересует... Если вы станете сначала разрабатывать план и внутренние пространства, все застопорится и будет невозможно создать ясную конструкцию» [11, с. 376]. Мис ван дер Роэ говорил о том, что нужно «перевернуть» лозунг Салливена «формы следуют за функцией» и создать «практичное и экономичное пространство, которому можно придать разные функции» [11, с. 378].

Критика модернизма и, в частности, принципов Баухауза велась по двум направлениям, как со стороны представителей органической архитектуры, так и со стороны постмодернистов. Фриденсрайх Хундертвассер, развивавший органический метод, написал об этом следующее: «мышление «БАУХАУЗ», лежащее в основе жилищной архитектуры, может быть названо бесчувственным, беспощадным, диктаторским, бессердечным, агрессивным, безликим, стерильным, лишенным красоты, холодным, непоэтичным, неромантичным, безымянным и до зевоты скучным. Иллюзия функциональности» [12].

Резкий пассаж Хундертвассера созвучен мнению Роберта Вентури, одного из главных идеологов постмодернистской архитектуры: «Архитекторы уже не могут позволить себе быть запуганными пуританским языком ортодоксальной современной архитектуры» [13, с. 543]. О своих проектах

Вентури писал: «Я признаю непоследовательность и провозглашаю двойственность. Я скорее за богатство значений, чем за ясность значения; за неявную функцию так же, как и за явную функцию» [13, с. 543].

Критическое отношение к функциональной и конструктивной ясности модернистской архитектуры получило закономерное завершение в проектах деконструктивистов, превративших здание в арт-объект, в котором характер творческого высказывания превалирует над удобством. Питер Айзенман, один из идеологов деконструктивизма, в своей книге «Десять канонических зданий, 1950-2000» описывал концепцию Еврейского музея в Берлине, построенного по проекту Даниэля Либескинда: «последовательность недоступных пустых пространств в центральной части музея... может быть интерпретирована как продолжение выдвигаемой Либескиндом критики картезианской осевой системы [14, с. 246]. Отмечая отход от целостности и функциональности, Айзенман писал, что «не только осям и уровням этажей отказано в праве считаться частями целого, но и сами части не позволяют воспринять функциональное целое» [14, с. 247].

Постмодернисты большое значение придают знаково-символической стороне архитектуры, тому, что она «говорит» зрителю. Но, когда человек идет по улице или находится в здании, его тело взаимодействует не со знаками, а с вполне материальными объектами, и неучтенные проектировщиками факторы могут представлять угрозу не только здоровью, но и жизни человека. Американский теоретик Никос А. Салингарос в своем труде «Анти-архитектура и деконструкция» подвергает уничтожающей критике деконструктивизм как направление, представители которого забыли о реальных потребностях человека и изощряются в выдумывании все более странных и экспрессивных форм.

«Нагляднее всего деконструкция [термин Жака Деррида] проявляется в архитектуре, в стиле, который характеризуется ломаными, зубчатыми и скошенными формами, разрушающими физическую структуру», — пишет Салингарос. — «Деконструкция лишает здания их архитектурных качеств, «заново устанавливая» при этом бесполезное, внешнее подобие порядка, которое проявляется только в виде абстрактных мотивов» [15, с. 137]. Интеллектуальным играм постмодернистов и деконструктивистов, а также холодной расчетливости миссовского модернизма он противопоставляет биофилический подход, во многом основанный на принципах органической архитектуры.

«Что такое биофилия? — задает вопрос Салингарос в другой своей книге, «Алгоритмическое проектирование для устойчивого развития». — Этот термин, введенный Эдвардом О. Уилсоном, означает врожденную связь всех живых существ друг с другом. Люди нуждаются в контакте с естественными формами биологических структур. В обстановке, лишенной природных элементов, снижается уровень социального и умственного здоровья» [16].

Одной из важных составляющих биофилического метода в архитектуре и дизайне, по мнению Салингароса, является использование фрактальных структур, характеризующихся самоподобием: «самоподобие элементов придает им внешнюю согласованность, которая имеет большое значение для человеческого восприятия; человеческий мозг изначально настроен на восприятие самоподобных природных структур; структуры, в которых отсутствует согласованность масштабов, вызывают у нас тревогу» [16]. Наряду с другими научными и техническими достижениями, вроде голографии или 3D-печати, алгоритмы генерации фракталов часто применяются в современном искусстве и дизайне.

Первооткрыватель фрактальной геометрии Бенуа Мандельброт в своем фундаментальном труде «Фрактальная геометрия природы» отмечал противоречие между современным уровнем развития науки, в частности, математики, и формами, которые используются архитекторами: «...Может показаться, что современные математика, музыка, живопись и архитектура каким-то образом связаны между собой. Однако реальных оснований для такого вывода нет, особенно в отношении архитектуры: например, какой-нибудь шедевр Миса ван дер Роэ являет собой откровенный возврат к немасштабируемой евклидовой геометрии, в то время как любое строение эпохи расцвета изящных искусств просто изобилует фрактальными элементами» [17, с. 43]. Но с момента написания книги Мандельброта прошло уже более 40 лет, и современные архитекторы все чаще используют фракталы в своих проектах.

Говоря о перспективах дальнейшего развития архитектуры и других искусств, а также об эволюции дизайна, чья методология становится все более всеобъемлющей, следует отметить следующее. С одной стороны, принцип «выхода из привычного круга удобств», характерный для авангардного искусства, распространился и на значительную часть архитектурных и дизайнерских объектов, чья функция связана с привлечением внимания людей к тем или иным жизненным вопросам (ярчайший пример – все тот же Еврейский музей в Берлине). С другой стороны, органический принцип «выраживания» произведения искусства (как на плоскости картины, так и в пространстве природного или городского ландшафта) с учетом многообразных факторов все лучше соотносится с концепцией самоорганизации и эволюции сложных систем, характерной для современной научной парадигмы.

Таким образом, эти две методологические стратегии прекрасно уживаются в современном арт-пространстве и дополняют друг друга, но все острее ставится другой вопрос — об этической составляющей искусства и его способности стимулировать духовный рост человека, эволюцию его сознания. Характер художественных высказываний часто сомнителен, и порой завязан на коммерческой составляющей. Искусство (как и архитектура, и дизайн) не должно становиться предметом потребления, его цель — через

расширение границ восприятия действительности способствовать достижению человеком новых уровней гармонии с самим собой, обществом и природой. И здесь органический метод становится предпочтительным, в особенности, с внедрением принципа соучастия разных людей и сообществ в процессе создания художественного произведения и организации окружающей среды.

Искусство — именно то, что будет объединять людей в мире, где религиозные и философские концепции терпят крах, столкнувшись с превосходящими всякое воображение возможностями современной науки и техники, в мире, где традиционные социальные и экономические институты утрачивают всякое доверие, а разобщенность и отчужденность людей достигают предела. Через совместное творчество, приумноженное посредством информационных технологий, будут преодолены разделяющие нас воображаемые границы, которым до сих пор придается чрезмерное значение.

Литература

1. Лоос, А. Архитектура / А. Лоос // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 148–157.
2. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион. — М.: Стройиздат, 1984. — 455 с., ил.
3. Ле Корбюзье. Об архитектуре и ее значении / Ле Корбюзье // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 221–224.
4. Хан-Магомедов, С. О. Николай Ладовский / С. О. Хан-Магомедов. — М.: Архитектура-С, 2007. — 88 с., ил.
5. Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. Стригалева и И. Коккинаки. — М.: Искусство, 1985. — 311 с., 48 л. ил., 1 л. портр.
6. Дусбург, Т. ван. На пути к пластической архитектуре / Т. ван Дусбург // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 280–283.
7. Сант'Элиа, А. Манифест футуристской архитектуры / А. Сант'Элиа // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 163–167.
8. Акулова, Т. С. Павел Филонов. Очевидец незримого / Т. С. Акулова // Эволюция 09 – 2010. URL: <https://issuu.com/86420/docs/namebf5294/117>
9. Херинг, Х. Путь к форме / Х. Херинг // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 318–319.
10. Райт, Ф. Л. Из книги «Будущее архитектуры» Ф. Л. Райт // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 176–194.
11. Норберг-Шульц, К. Беседа с Мис ван дер Роэ К. Норберг-Шульц // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 375–379.
12. Филин, А. В. Видеоэкология. URL: <http://www.videoecology.com/book1.html>

13. Вентури, Р. Архитектура, не идущая прямым путем: небольшой манифест / Р. Вентури // Мастера архитектуры об архитектуре. — М., 1971. — С. 543–544.
14. Айзенман, П. Десять канонических зданий: 1950-2000 / П. Айзенман. — М.: Strelka Press, 2017. — 312 с.
15. Салингарос, Н. А. Анти-архитектура и деконструкция: триумф нигилизма / Н. А. Салингарос. — М.: Кабинетный ученый, 2017. — 296 с.
16. Салингарос, Н. А. Алгоритмическое проектирование для устойчивого развития: двенадцать лекций по архитектуре / Н. А. Салингарос. URL: <https://architexturez.net/system/files/33762894.pdf>
17. Мандельброт, Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. — М.: Институт компьютерных исследований, 2002. — 656 с.

УДК 769.2Orinyanskij
А. Е. Тихонова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Модерн в книжной графике Павла Оринянского

Данная статья посвящена рассмотрению творчества художника-иллюстратора П. А. Оринянского, анализу его произведений и выявлению особенностей художественной манеры. В статье проводится сравнительный анализ творческих методов, отличительных черт Оринянского и художников конца XIX- начала XX вв.

Ключевые слова: модерн, символизм, графика, иллюстрация, искусство, творчество, П. А. Оринянский.

Anzhela E. Tikhonova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state university
of industrial technologies and design

Modernist style in book graphics of Pavel Orinyansky

This article is devoted to the consideration of the art of P. A. Orinyansky, the analysis of his artworks and the identification his own features of artistic manner. The article presents a comparative analysis of creative methods and distinguishing features of P. A. Orinyansky and artists of the late XIX - early XX century.

Keywords: Art Nouveau, symbolism, graphics, illustration, art, creativity, P. A. Orinyansky.

В 1890-1910 гг. в Европе сформировался новый стиль — модерн, который, несмотря на довольно короткий период своего господства, стал стилем эпохи, утвердив свои художественные принципы и творческие воззрения, ярко выраженные в безусловном стремлении воплотить в себе утопическую мечту о полном возрождении общества через красоту изобразительного искусства.

Появление модерна во многом стало ответом на промышленную революцию, в результате которой товары широкого потребления начали массово заполнять рынок, что, по мысли дизайнеров, архитекторов и художников той эпохи могло привести к безвозвратной потере рукотворных произведений прошлых веков. Новое течение в искусстве получило глобальное распространение во многих европейских странах и стало известно под различными именами. Во Франции, Бельгии, Голландии, Англии, США этот

стиль назывался «ар нуво», в Германии — «югенд-стиль» в честь журнала Jugend (молодость), в Италии течение получило название «либерти», от одноименного названия миланского отделения торгового дома Либерти, «стиль Сецессион» (Sezession) в Австрии, Modernismo в Латинской Америке, «Nieuwe Kunst» в Голландии, «еловый стиль» (style sapin) в Швейцарии, в России — «стиль модерн».

Эстетика русского модерна возникла в русле общеевропейского движения к «большому стилю», однако, духовная сфера жизни российского общества, состояние культуры и социально-политической ситуации в России в конце XX в. наделяет данный стиль собственными уникальными чертами и качествами, но, по мысли Д. В. Сарабьянова, «существует и другая точка зрения, по которой стилевые признаки будущего «нового стиля» возникли в творчестве отдельных русских мастеров стихийно, почти неосознанно, не следуя уже готовой эстетической концепции» [1, с. 243].

За непродолжительное время своего существования модерн создал эмоционально и информативно насыщенный художественный язык, оставил множество образцов архитектуры, живописи, графики, скульптуры, музыки, дизайна, предметов повседневности; его духом были проникнуты театральные постановки и музыка, оформление книг и журналов [4, с. 3]. Утонченная эстетика модерна в России приобрела свое уникальное развитие.

Одним словом, ритмически сложные изогнутые природные формы модерна проникли во все виды искусства рубежа XIX - XX вв. Как уже говорилось ранее, не исключением стало и искусство книжной графики, с которого начинался ранний модерн в основных национальных школах. В нем как нельзя лучше раскрывается идея синтетизма художественного мышления, пронизывающая «новый стиль».

Стоит отметить заметные перемены в роли книжного искусства в культурно-художественной среде России, которые пришлись на конец XIX в. и продолжились уже в XX столетии. Если ранее над созданием книги трудились по большей части обычные ремесленники, деятельность которых носила больше прикладной характер, то в эпоху модерна к ней порой обращались ведущие мастера русской живописи. Критическое отношение художников к действительности трансформируется, приобретая форму поиска красоты и гармонии. Сознание же того, что эта красота не является порождением этого буржуазного мира «пользы», а создана талантом и художественной фантазией художника, сказалась не только в тяготении к сказочным, аллегорическим или мифологическим сюжетам, но и в самой структуре художественной формы, переводившей образы внешней реальности в область фольклорных представлений, воспоминаний о прошлом или непредвиденных предощущений будущего [1, с. 243].

Деятельность художников из творческого объединения «Мир искусства» в России стала мощным импульсом для развития системы художественного оформления книги как целостного и единого «организма». Несмотря на то, что книжное искусство не было единственной сферой творческих исканий молодых петербургских мастеров, именно в книге им удалось в наибольшей степени выразить свои новые художественные устремления. Видными представителями мирискуснической книжной графики были: А. Н. Бенуа (1870-1960), И. Я. Билибин (1876-1942), М. В. Добужинский (1875-1957), К. А. Сомов (1869-1939), Е. Е. Лансере (1875-1946), Л. С. Бакст (1866-1924), М. А. Врубель (1856-1910), В. М. Васнецов (1848-1926) и пр. Каждый из вышеперечисленных художников владел мастерством точного и выразительного рисунка, умением создавать уникальные орнаменты с учетом особенностей национальных традиций.

Как уже говорилось ранее, модерн существовал довольно непродолжительное время: получив свое распространение 1990-е гг. с приходом Первой мировой войны в 1914 г. стиль практически утратил свою популярность и постепенно пришел в упадок. Невзирая на всю противоречивость стиля модерн, его реминисценции можно обнаружить и сегодня, в искусстве XXI в., поскольку художественные принципы модерна по-прежнему остаются на изломе культуры наших дней. В этом контексте особую ценность представляет творчество нашего современника Павла Андреевича Оринянского, которое пронизано стилистикой модерна. Павел Оринянский имеет довольно широкий круг интересов: живопись, графика, книгоиздание, декорирование, сценография, дизайн, ювелирное дело, также увлекается архитектурой и декоративно-прикладным искусством.

22 ноября 1955 г. в украинском городе Ямполь Винницкой области родился П. А. Оринянский. Вдохновленный творчеством своей бабушки — художницы Евгении Белинской, Павел с раннего возраста стал проявлять интерес к рисованию. Однако, в самом начале своего жизненного пути Оринянский не спешил отдавать свое предпочтение профессии художника: окончив киевское Суворовское военное училище, он поступил в Ленинградское военно-топографическое училище, но вскоре Павел Андреевич решил оставить мысли о военной карьере и прошел обучение в Ленинградском художественно-промышленном училище имени В. А. Мухиной (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица), которое закончил в 1979 г. В этот период на творчество молодого художника оказывает влияние искусство английского художника-графика, иллюстратора, Обри Винсента Бёрдсли (1872-1898), а также искусство чешско-моравского живописца Альфонса Марии Мухи (1860-1939).

Литературное наследие А. С. Пушкина занимает значительное место в творчестве художника. Первой книгой, которую довелось иллюстрировать

Оринянскому, была «У Лукоморья», которую в 1992 г. выпустило Московское издательство «Планета». Иллюстрации русской сказки несут в себе черты эстетики символизма, что позволяет сопоставить стилистику Павла Оринянского с творчеством одного из наиболее значительных художников-символистов Гюставом Моро (1826-1898), чьи произведения, исполненные элегической грусти и тихой задумчивости, долгое время вдохновляли мастеров модерна и фовизма. Г. Моро выдвинул два принципа, которыми руководствовался в своем творчестве: «прекрасной инерции» и «необходимого великолепия». Согласно принципу «прекрасной инерции», все персонажи картины должны изображаться в состоянии глубокой погруженности в себя, «заснувшими, унесёнными к другим мирам, далёким от нашего...», усиливая при этом общее впечатление хрупкой призрачной красоты. Благодаря этому зритель должен лучше почувствовать борьбу духа за освобождение от власти материи. Принцип «необходимого великолепия» делает картину прекрасным фантастическим видением, созерцание которой дает зрителю наслаждение. Поэтому живопись призвана поражать яркими красками, игрой света, роскошью одежд и драгоценностей персонажей, избытком орнаментов и других декоративных деталей. Поль Гоген писал о живописи Моро: «Каждую человеческую фигуру он превращает в драгоценность, увешанную драгоценностями... По существу, Моро не художник, а превосходный ювелир» [5].

Оринянский в своих иллюстрациях подобно Г. Моро стремится следовать этим двум принципам и придает задумчивый характер всем сценам, создает таинственную атмосферу вокруг персонажей, находящихся в состоянии меланхолической мечтательности, эмоциональной расслабленности, при этом обилие декоративных деталей не нарушает художественную целостность и безмятежность настроения, которое автор сообщает зрителю. Подобную стилистику Оринянский в дальнейшем использовал для оформления подарочного издания другого не менее известного произведения Пушкина.

В 1993 г. издательство «Планета» предложило П. Оринянскому проиллюстрировать поэму «Руслан и Людмила». В дальнейшем его графические работы были использованы в Пушкинском календаре. Иллюстрации к пушкинской поэме являются итогом его многолетней плодотворной творческой деятельности, и несут не только художественную ценность, но и ценность духовной культуры с ее традициями и обычаями, поскольку отражают настроение целой эпохи. Древняя Русь занимает главенствующее место в его красочных иллюстрациях. Интернациональный стиль модерн в сочетании с русскими мотивами позволяет художнику удивительно точно передать черты древней сказочной Руси, описанной великим отечественным поэтом. Оринянскому близок подход мастеров из группы «Мира искусства», для которых стилизация как особенность творческого метода, как форма ор-

ганизации художественного материала была определяющей позицией. Опираясь на стилевые категории различных эпох, мирискусники воскрешали «эхо ушедшего времени» не только в его временной фактуре, но и в его пластических принципах. Чужой утраченный стиль становится для них предметом любования, эстетизации и переосмысления [3, с. 5]. Оринянский, как и Билибин, в декоративно-графической орнаментальной манере, основанной на трансформации национальных традиций и стилизации приемов средневекового искусства, создает серии иллюстраций, решенных в едином стилистическом ключе и представляющих собой целостное ансамблевое решение. Подобно И. Я. Билибину, Оринянский конструирует изящные узорные рамки, в которые помещает свои причудливые графические композиции. Плоскость каждой книжной страницы, содержащей иллюстрацию, тщательно продумана и подробно разработана. С особым тщанием художник вырисовывает затейливую вязь орнаментов на поверхности архитектурных элементов, традиционными русскими узорами украшает одежду пушкинских персонажей. Гармоничная композиция детального контурного рисунка и тонкое колористическое решение составляют синтетическую связь с текстовой частью, не нарушая «архитектуру» книги.

Необходимо подчеркнуть, что творчеству Билибина не свойственна та загадочность и таинственность, которая является отличительной стилистической чертой Оринянского, что наделяет его произведения уникальными особенностями. Творческое начало для Оринянского, как и для Билибина, заключается в интерпретации чужого искусства, однако в процессе постижения чужих технических приемов художник всегда остается самим собой, не утрачивает творческой индивидуальности. Так, иллюстрируя волшебную сказку Пушкина, он акцентирует внимание на близких ему мистических чертах поэта. Интересно, что наработанные в тот период стилистические приемы и культурные коды были успешно использованы художником при поиске графического решения цикла иллюстраций к булгаковскому роману [5].

Успех первой персональной выставки художника под названием «Мистика в графике», состоявшейся в одесском музее Западного и Восточного искусства Украины в 1994 г., вдохновил Оринянского на создание иллюстраций к роману «Мастер и Маргарита», которые представляют отдельный интерес. Творческие поиски, начавшиеся с тринадцати графических работ, в дальнейшем превратились в целую коллекцию из сорока высокохудожественных иллюстраций, охватывающих всю историю романа Булгакова. В 1995 г. на международной немецкой книжной ярмарке во Франкфурте-на-Майне в Германии Оринянский представил первые рисунки к «Мастеру и Маргарите». Издательство «Пан Пресс» оформило его работами подарочное издание романа, которое по праву считается одной из самых красивых булгаковских публикаций последних лет. Изысканность и стилистическое мастерство в целом характерны не только для полиграфических особенностей

книги, но и для обширного графического цикла, исполненного Оринянским для этого издания. Сам по себе роман «Мастер и Маргарита» — настоящий вызов для художника-иллюстратора. Развитие действия в двух временных пластах ставит очень сложные задачи. Необходимость воссоздать языком графики бал у сатаны, отразить фантасмагорию московской жизни 1930-х гг., подобрать колорит для сцен общения Пилата с Иешуа сопряжена с решением ряда непростых проблем, таких как проблема художественного пространства, художественного времени и, наконец, типажа [2, с. 304].

Как при иллюстрировании Пушкина, так и при создании графического сопровождения к Булгакову художник активно опирается на стилистику модерна. Например, смело пользуется контуром переменной толщины, локальным цветом. К тому же прибегает к использованию характерной для модерна витиеватой линии. Эти приемы модерна Оринянский активно сочетает с умеренно контрастной светотеневой лепкой. В его сценах из «Мастера и Маргариты» мы не найдем резких переходов света и тени в манере Рембрандта и Караваджо — чаще всего изображенное пространство равномерно залито светом [2, с. 307].

Не менее важны композиционные принципы. Для художника важно показать фантасмагоричность происходящего, и построение композиции ведется сразу по нескольким диагоналям, причем композиция дробится на фрагменты. Оринянский смело komponует на одном листе разные сюжетно-фабульные построения (достаточно рассмотреть контртитул книги, где портрет Булгакова окружают разные персонажи романа) [2, с. 307]. Поверхность листа заполнена тончайшими штрихами и точками, гнутыми линиями и выразительными контрастными черно-белыми пятнами. Пронизанные экспрессивным ритмом, лаконичные, уверенные прямые линии, иногда усиленные штриховкой, чередуются с беглыми, проведенными с разной силой нажима, ломаными и кривыми, позволяют добиться графической остроты. Виртуозно П. Оринянский превращает в единый причудливый узор распущенные волнистые волосы, развивающиеся складки одежд, элементы цветущих растений, фигуры зверей и чудовищ, что создает неповторимый загадочный мир фантазий, окутанный ореолом мистики и тайны.

Графические серии рисунков П. Оринянского «Сады», «Средневековье», «Эротика и мистика», выполненные в перьевой технике, проникнуты влиянием творчества Бёрдсли. Оринянский подобно Бёрдсли активно использует пятна ахроматических цветов и упругие пластично-изогнутые линии. Умело применяя такие, на первый взгляд скупые изобразительные средства, художникам удается достичь наибольшей выразительности. В предельно условном пространстве, наполненным бесплотными силуэтами фигур и в сюжетном лаконизме, присутствующих в подобных работах трудно не увидеть столь явные аллюзии японского искусства. В ряде работ П. Оринянского: «Купидон», «Прогулка маркизы», «Дамское чтение», «Игра» заметно увлечение автора «галантным» XVIII в.

В своих картинах художник часто обращается к изысканным цветочным мотивам. Героини живописных работ Оринянского: «Чертополох», «Лилии», «Украинский мотив», «Египетские ночи» виртуозно вписаны в сложную узорчатую систему символов из листьев и цветов. Художник работает в смешанной технике, комбинируя акварель и гуашь. Для героини «Украинского мотива» выбран красный мак, символ красоты и молодости на Украине, недаром на свадебных торжествах подружки невесты украшали себя маком и ромашками, вплетая их в венки. Для красавицы-египтянки не случайно выбран светолюбивый лотос-символ Египта, посредник магического оживления для жизни вечной [5]. Женский образ в работе «Чертополох» заключен в сплетение листьев и стеблей чертополоха, который для древних славян выступал в роли оберега и обладал защитными свойствами. В картине «Лилии» мы можем встретить колокольчики как символ открытости, розы как символ чувственной страсти и противоположные им по значению лилии, которые традиционно считаются цветами непорочности и целомудрия. Обостренное чувство линейного и цветового ритма придает работам особую композиционную завершенность, внутреннюю цельность и музыкальность [5]. Использование вытянутого по вертикале формата листа, применение замысловатого растительного орнамента, тонкой линии, очерчивающей силуэты женских фигур в работах: «Чертополох», «Лилии», «Украинский мотив» перекликаются с чувственными и грациозными образами девушек, утопающих в цветочном кружеве рисунка А. Мухи.

Пройдя через период изучения стилевого наследия и экспериментирования в собственной изобразительной деятельности, художник возвращается на родину из заграничной поездки и обращается к творчеству своего любимого писателя Н. В. Гоголя. В повести «Вий» фантастика и мистика причудливо сплетаются с реально-бытовыми деталями и описаниями. Наиболее ярко эта особенность писателя отражена в иллюстрациях Оринянского, где декоративно-плоскостная трактовка листа в соединении с ритмически сложным композиционным решением позволяет в полной мере передать загадочную атмосферу произведения. Нюансная монохромность усиливает общее впечатление призрачности и мрачности происходящего. Фантастический и потрясающий мир рождается у нас на глазах из вихрей линий, потоков и океанов света и цвета. Сложное, таинственное пространство интригует и манит внутрь. Острый, колючий рисунок, вихревой ритм, выразительная напряженность и стилистическая острота вовлекают нас в участники этой жуткой мистерии, в результате которой мы ощущаем «мир иной». Благодаря гоголевской поэтике появляются в творчестве Оринянского «замысловатые девушки», чьи «глаза с пением вторгаются в душу», «в белых, как убранный ландышами луг, рубашках» [5]. Национальный украинский колорит, вобравший в себя огромное количество черт и традиций местных жителей, многочисленные легенды и предания с мистическими народными

образами, через поэтическое гоголевское повествование вошли в творчество Оринянского.

Изучив основы изобразительной технологии живописных произведений старых мастеров, проанализировав художественные особенности использования стилистических приемов, П. Оринянский выработал свой уникальный узнаваемый авторский стиль. Его искусство вобрало в себя разнообразные живописные представления художников прошлых эпох и огромный многовековой опыт культуры русского и украинского народов. Оринянский мечтает возродить традиции книжного оформления «балованного века» (XVIII - нач. XIX), стремится сделать книгу предметом любования, «духовным подарком». Его книжная графика представляет неоспоримую художественную ценность и является значимым эстетическим явлением в отечественном искусстве [5].

Литература

1. Алленов, М. М. История русского и советского искусства / М. М. Алленов, О. С. Евангулова. — М.: Высшая школа, 1979. — 383 с.
2. Дьяченко, П. А. Булгаковский цикл художника Павла Оринянского (искусствоведческий взгляд) / П. А. Дьяченко // Михаил Булгаков и славянская культура. — М.: Совпадение, 2017. — 384 с.
3. Липович, И. Н. Книжная графика «Мира искусства» / И. Н. Липович. — Ганновер: Семь искусств, 2016. — 109 с.
4. Нечаева, Н. А. Эстетическая теория модерна в России: автореф. дис. ... канд. философских наук / РГПУ им. А. И. Герцена. — СПб., 2007. — 27 с.
5. Тимохова, И. Н. Художник Павел Оринянский / И. Н. Тимохова. URL: <http://orinyansky.net/about.html/> (дата обращения 02.04.2019).

УДК 75.044"1941/1945"Volkov

А. А. Рыкова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Великая Отечественная война в батальных картинах художника Юрия Васильевича Волкова

В данной статье речь идет о нелёгкой судьбе и творчестве малоизвестного крымского художника Юрия Васильевича Волкова. Анализируются сюжеты его батальных картин, которые олицетворяют всю боль и горе Великой Отечественной войны. Важно проанализировать жизнь и творческие работы художника; сопоставить сюжеты картин с реальными историческими фактами и событиями, чтобы неизвестное имя Юрия Васильевича обрело огласку, а его картины — нового зрителя.

Ключевые слова: живопись, художник Юрий Волков, Великая Отечественная война, батальные картины, тема войны, исторические сюжеты, крымский живописец.

Arina A. Rykova

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university
of industrial technologies and design

The Great Patriotic war in battle paintings the artist Yuri V. Volkov

In this article you will learn about the difficult fate of the little-known Crimean artist Yuri Vasilievich Volkov, and about his work, on which this fate undoubtedly left its prints. You can get acquainted with the plots of his battle paintings, which personify all the pain and grief of the Great Patriotic War. First of all, I want the not-known name of Yuri Vasilyevich to be publicized, but his paintings of a new viewer. Analyze his life and creative work; to compare the plots of the paintings with real historical facts and events.

Keywords: painting, artist Yuri Volkov, World War II, battle paintings, war theme, historical subjects, Crimean painter.

Советский художник-баталист Юрий Васильевич Волков (1921-1991) — один из выдающихся мастеров реалистичной батальной живописи XX в. Это человек, который остро чувствовал страдания и тяготы своей страны, нанесённые Великой Отечественной войной. Где-то в глубине души он так и не пережил войну, она осталась в его сознании, нанеся слишком большую

рану. И художник выплёскивал эту осознанную боль на свои полотна, ставшие, несомненно, произведениями искусства.

Юрий Васильевич родился 26 июня 1921 г. в Севастополе, Крым [1]. Вскоре его семья переезжает в город Евпаторию, где он проживёт всю свою жизнь. В этом городе он провёл своё счастливое детство. Главным его детским увлечением было рисование, а учителем был талантливый художник, выпускник Санкт-Петербургской Академии художеств, Павел Александрович Алипов. На его уроках дети вдохновлялись яркими и удивительными рассказами о жизни великих художников. Возможно, именно благодаря этому первому учителю Юрий Волков и решил навсегда связать свою жизнь с искусством. В 1939 г. успешно поступил в Крымское художественное училище. Был учеником известного художника, академика батальной живописи, действительного члена Императорской академии художеств, Николая Семёновича Самокиша. Впоследствии это училище получит название имени Н. С. Самокиша. Под влиянием уже давно состоявшегося мастера Волков принимает решение стать баталистом и продолжить обучение в студии батального искусства имени Митрофана Борисовича Грекова в Москве [2, 3]. Его работы были приняты в комиссию на рассмотрение, после чего Юрий Васильевич получает приглашение на учебу, но начинается Великая Отечественная война...

На фронте Юрий Волков с первых дней Войны. В октябре 1941 г. получает первое ранение в левую руку, дальше госпиталь, второе ранение, опять госпиталь. Из госпиталя попадает в немецкий плен, трижды бежит из лагеря для военнопленных. После побега возвращается в красную армию сапёром и впоследствии будет ранен ещё раз. Он освобождал Прагу, Вену и Будапешт. Но все раны, нанесённые его телу, ничтожны в сравнении с тем, какую рану оставила война в его душе. Рану, которая всегда будет находить отголоски в его творчестве. Позже, в своём дневнике художник напишет: «Каким долгим был путь к победе через огонь, ужас, невероятные тяготы, смерть» [].

За проявленные мужество и отвагу Юрий Волков был награжден орденом «Красной Звезды» (1944 г.) и медалями: «За отвагу» (1943 г.), «За освобождение Праги» (1945 г.), «За взятие Вены» (1946 г.), «За взятие Будапешта» (1945 г.), «За победу над Германией» (1946 г.).

В феврале 1945 г. художник получил от командования разрешение выполнять фронтовые зарисовки. Сохранились чёрно-белые фотографии некоторых из этих зарисовок и небольших картин. Глядя на них, можно и самому почувствовать всю эмоциональную составляющую военных действий. Война в них и во всех последующих картинах Юрия Васильевича показана как трагедия в жизни человечества. После победы над Германией некоторые фотографии этих работ были отправлены Волковым в Москву в студию батального искусства М. Б. Грекова, откуда снова пришло приглашение на учёбу. Но, вернувшись с войны, Волков уже не поедет учиться в Москву,

как мечтал раньше. Просто не захочет. Его эмоциональное состояние после всего увиденного, слишком изменится и никогда не станет прежнем.

Впечатления от войны переполняли художника, и он решает начать самостоятельную творческую работу, поэтому после демобилизации он решает не ехать в Москву, а возвращается в родной Крым и любимую Евпаторию. Там, работая у себя в мастерской, он все свое свободное время продолжал учиться, только теперь уже сам — писал с натуры, самостоятельно изготавливал манекены, для чего досконально изучил анатомию. А его обширной коллекции военного реквизита, которую он начал собирать еще на фронте, могли позавидовать даже специалисты. На своих полотнах художник воссоздаёт военные сцены, бесподобно реалистичные и, тем самым, сильнее берущие за душу. Не скупится на краски и эмоции в своих батальных картинах, чтобы люди помнили, какой ценой было куплено наше мирное время. Сколько жизней было загублено для спасения этого мирного времени. И именно эти загубленные жизни мы и видим в батальных размерах на картинах мастера.

Уже спустя два года после окончания войны на выставках в художественном музее Симферополя одна за другой появились три его батальные картины: «На Сталинградской дороге», «Не уйти» и «Подвиг пяти черноморцев». Каждое его полотно — это история, которую зритель переживает, глядя на его картину. Особый успех выпал на долю картины «Подвиг пяти черноморцев», написанной в 1948 г. Огромное полотно впечатляло зрителей своей суровой правдой о войне. Эмоционально и документально точно художник изображает жестокий бой, когда моряки защищали ценой своей жизни каждый метр севастопольской земли от наступающих фашистов. Бой длится уже много часов, трое матросов ранены, один убит. Зрителю не сразу бросается в глаза матрос, который ползёт, чтобы взорвать вражеский танк и погибнуть самому. Живые продолжают мужественно сражаться. Несмотря на то, что шансы их минимальны и исход боя давно ясен... Волков показывает всё без идеализации: уставшие лица, наспех перевязанные раны, окровавленные повязки, испачканные в земле, разорванную одежду, грязь на лицах и руках. Всё без исключения. Всё до мелочей. Максимальная детализация, благодаря чему — полная реалистичность. У художника не было денег, чтобы купить холст, потому картина выполнена на сшитых простынях. Во время работы над ней Волков использовал свои фронтовые зарисовки, чтобы максимально реалистично передать тяжелую копоть черного дыма, он даже поджигал бочки с мазутом во дворе своего дома. Его картины, вполне справедливо, можно назвать документальными. Это производит очень сильное впечатление. Эмоциональное воздействие на зрителя усиливает и батальный пейзаж. За склоненными над пулеметом матросами виден горящий немецкий танк, огненная река течет от него, заливая каменистую почву, земля побурела от огня и тлеет. На втором плане полотна — небо, все в дыму от взрывов. Рассматривая картину, зритель понимает, что

матросы погибли, но в этот день враг будет остановлен. Картина производит сильное впечатление не только замыслом и сюжетом, но и техникой живописи: люди, огонь, дым, небо все в ней изображено рукой настоящего Мастера.

Вскоре картины зажили своей жизнью. Все полотна и, даже эскиз к «Подвигу пяти черноморцев», приобрели музеи Крыма. Но тема Великой Отечественной войны в Крыму продолжает волновать художника.

В декабре 1941 г., когда раненый Волков с загноившейся, распухшей рукой бежал из немецкого плена и пришёл в оккупированную немцами Евпаторию. Он стал очевидцем трагической высадки Евпаторийского десанта. После подавления десанта в январе 1942 г. немецкие оккупанты провели в городе массовые расстрелы мирных жителей. На Красной горке были расстреляны тысячи евпаторийцев. После демобилизации в 1946 г., вернувшись в Евпаторию, художник не раз приходил на Красную горку к месту расстрела евпаторийцев. Он выполнял этюды рва, где были похоронены расстрелянные фашистами люди. Позже, в 1948-1950 гг., Ю. В. Волков создаст графическую композицию «Красная горка», в которой покажет, как фашисты завершают массовый расстрел мирных граждан Евпатории.

В своем творчестве Юрий Волков, по свидетельству друзей и современников, стремился к максимальной достоверности изображения. Каждая деталь любого его полотна, каждый персонаж — реальны. В своей работе над картинами художник применял военный реквизит, он был одним из первых в советском изобразительном искусстве, кто начал использовать документальные фотографии для создания высокохудожественных образов.

Помимо крупноформатных батальных полотен художник создавал произведения, посвященные мирному времени. В шестидесятые годы он выполнил росписи в технике энкаустика для Свято-Ильинского греческого храма в своем родном городе. Создание росписи «Голгофа» в Свято-Николаевском соборе Евпатории, впоследствии безжалостно уничтоженной гашеной известью по приказу партийных «богоборцев», художнику не простили. Как и не простили пронзительной правды его последнего большого батального полотна «Один из многих (Не забудем)» (1959-1960), где он показал страшную цену победы в битве под Сталинградом. На всесоюзной выставке в Москве картина провисела всего три дня, а потом была снята «по указанию свыше». Дальнейшая судьба полотна неизвестна. Министерство культуры СССР выплатило Волкову гонорар за картину, и художник больше никогда ее не видел. Сейчас мы понимаем, почему картину сняли. На экспозиции в Москве она не только раскрывала беззаветное мужество и бессмертный подвиг Красной Армии, остановившей наступление фашистов на Восток и вынудившей их начать отступление, но и показывала страшную цену победы в битве под Сталинградом. Ведь художник-фронтовик знал, что немцы и их союзники потеряли 1,5 миллиона убитыми, пленными и ра-

ненными. Красная Армия потеряла более 1,1 миллиона человек. Как мог художник, чьим художественным кредо была правда, изобразить иначе страшное лицо войны? Все, что произошло с этой картиной, характеризует состояние искусства 60-х гг. в Советском Союзе.

Вскоре в дневнике Юрия Васильевича Волкова появляется запись: «При любой власти создаются произведения искусства, восхваляющие эту власть, но имеют подлинную ценность и не теряют своего значения в дальнейшем только те произведения, которые говорят правду об этой власти». И ещё: «Жизнь человека очень коротка, а мир огромен, беспределен, разнообразен, противоречив, прекрасен, жесток, сложен и познать человеку этот мир, разобраться в нем помогают писатели, художники, артисты и все те, кто связан с творчеством в разнообразных областях искусства. И, если в своих произведениях эти люди искажают жизнь, говорят о ней неправду, то они обедняют человечество умственно, духовно и эстетично. Настоящая живопись не может подделываться под моду, стиль, так как она изображает саму правду жизни через реалистическое восприятие этой жизни художником» [4].

Он так и не стал Заслуженным деятелем искусств СССР — кандидатуру «неудобного» художника отклонили. Будучи профессионалом высочайшего класса, Юрий Волков так и остался «недоучкой», закончив всего два курса художественного училища. Последние свои годы Юрий Волков провел буквально на грани нищеты. К сожалению, художник, создавший живые шедевры реалистичной батальной живописи, был на долгие годы забыт.

Литература

1. Волкова, О. В. Юрий Волков — художник-баталист / О. В. Волкова. — Симферополь: КРП «РИЦ КРЫМ», 2012.
2. Гусарова, М. Долгое возвращение / М. Гусарова. URL: http://crimeatime.blogspot.com/2012/10/blog-post_5031.html (дата обращения: 10.02.2019).
3. Евпаторийская детская художественная школа им. Ю. В. Волкова. URL: <http://dhsh-volkova.crm.muzkult.ru/volkov/> (дата обращения: 10.02.2019).
4. Публикация дневников художника Юрия Волкова. URL: <http://evpatoriya-history.info/book/urij-volkov-batalist.php> (дата обращения: 10.02.2019).

Проблема вандализма в русском изобразительном искусстве на примере картины И. Е. Репина

В данной статье речь пойдет о судьбе знаменитой картины Ильи Ефимовича Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Мы разберем причины, вызвавшие столь неоднозначную реакцию общественности на полотно, подробно рассмотрим череду событий, предшествующую и повлиявшую на сознание большинства населения Российской Империи, что в будущем сыграло решающую роль в жизни уникального произведения.

Ключевые слова: русская живопись, Илья Репин, Иван Грозный, причины вандализма, Николай Карамзин, психологизм картины.

Elana Yu. Ekkerman

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university
of industrial technologies and design

The problem of vandalism in Russian fine art by the example of picture Ilya E. Repin

This article will discuss the difficult fate of the famous painting of Ilya Repin "Ivan Grozn and his son Ivan November 16, 1581". We will analyze the reasons that caused such a mixed reaction of the public to the canvas, consider in detail the sequence of events that preceded and influenced the minds of the majority of the population of the Russian Empire, which in the future played a decisive role in the life of a unique work.

Keywords: Russian painting, Ilya Repin, Ivan the Terrible, the causes of vandalism, Nikolai Karamzin, the psychological picture.

Картина Ильи Ефимовича Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», завершённая художником в 1885 г., вызвала настоящий резонанс в обществе, в основном, благодаря своему сюжету. Сцена убийства Иваном Грозным своего сына Ивана, последующее осознание своего поступка, понимание глубокой утраты и раскаяние царя, нашли свое воплощение на полотне, но не в сердцах зрителей. Многие из известных современников, такие выдающиеся личности, как Л. Н. Толстой, М. В. Гаршин или

И. Н. Крамской, находили картину шедевром своего времени и в письмах автору выражали восхищение и благодарность за то, что живут с ним в одну эпоху [9]. Но в основной массе картина вызывала множество недоумений и споров, в будущем вылившихся в несколько попыток нанести непоправимый вред произведению.

Подробно рассматривая вопрос о первопричинах вандализма над картиной «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», следует обратиться к самой личности Ивана IV, точнее к восприятию и отношению к ней человека в разные исторические периоды. О Иване Васильевиче современникам И. Е. Репина известно было не так уж и много. И дело было не только в том, что источников информации сохранилось крайне мало, но и во многом благодаря тому, что русские историки семнадцатого и восемнадцатого веков не стремились никак выделить его из числа других великих князей и царей. На тот момент, в таком отношении к истории допетровских времен не было ничего удивительного, поскольку период смуты и предшествовавшие ей столетия, считали «темными веками», а российские правители, ориентируясь на Европу, старались отгородиться от неприглядного прошлого своей страны.

В начале девятнадцатого века Николай Михайлович Карамзин пишет одно из известнейших своих произведений «История государства Российского», где освещает и раскрывает события и личности начиная с древних времен до правления Ивана IV и Смутного времени. Один из ключевых моментов в жизни Ивана Васильевича, а именно сцену убийства своего сына, Н. М. Карамзин описывает так: «Во время переговоров о мире страдая за Россию, читая горесть и на лицах бояр, слыша, может быть, и всеобщий ропот, Царевич исполнился ревности благородной, пришел к отцу и требовал, чтобы он послал его с войском изгнать неприятеля, освободить Псков, восстановить честь России. Иоанн в волнении гнева закричал: «Мятежник! ты вместе с Боярами хочешь свергнуть меня с престола!» и поднял руку. Борис Годунов хотел удержать ее: Царь дал ему несколько ран острым жезлом своим и сильно ударил им Царевича в голову. Сей несчастный упал, обливаясь кровию. Тут исчезла ярость Иоаннова. Побледнев от ужаса, в трепете, в исступлении он воскликнул: "Я убил сына!" и кинулся обнимать, целовать его; удерживал кровь, текущую из глубокой язвы; плакал, рыдал, звал лекарей; молил Бога о милосердии, сына о прощении. Но Суд Небесный совершился!.. Царевич, лобызая руки отца, нежно изъявлял ему любовь и сострадание; убеждал его не предаваться отчаянию; сказал, что умирает верным сыном и подданным...» [4]. В будущем, именно эта сцена найдет свое отражение на холсте И. Е. Репина.

Хорошее изложение исторических фактов в романтическом ключе способствовало интересу не только ученых, но также приобрело широкую известность образованной публики и, как следствие, способствовало становлению национального самосознания. Неоднозначная личность Ивана

Грозного и события, связанные с ней, вызвали соответствующий интерес и сложились в определенное настроение читателя, чаще всего негативное, связанное с ярким и эксцентричным характером государственного лидера. Иван IV вошёл в «моду», его образ «грозного тирана» стал, фактически, нарицательным, и широко использовался в произведениях искусства, в особенности, драматургии.

Одним из первых подхватил «новое направление» Лев Александрович Мей, написавший несколько пьес с участием Ивана Грозного, таких как «Царская невеста» и следом «Псковитянка». Немного позднее присоединился и граф Алексей Константинович Толстой, автор первого русского исторического романа «Князь Серебряный», пьес «Смерть Иоана Грозного», «Царь Федор Иванович» и «Царь Борис». Все произведения достаточно трагичны и образ непоколебимого и жестокого царя, открывающийся нам, пугает своей натуралистичностью.

В предисловии романа «Князь Серебряный. Повесть времён Иоанна Грозного» Лев Толстой отмечает, что при изучении источников Алексеем Константиновичем, книга не раз выпадала у него из рук и он бросал перо в непонимании, не столько самой мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без непонимания [10, с. 3]. Данная цитата, как нельзя точно описывала отношение современников А.К. Толстого к Ивану Грозному.

В 1855 г. престол Российской Империи занимает Александр II и начинается масштабная реформация, затронувшая многие сферы жизни общества. Он отменяет крепостное право и военные поселения, корректирует деятельность различных структур государственной власти. В дальнейшем Александр II только укреплял свой имидж либерала, но никакой благодарности российского общества ждать не приходилось. Сначала страна впала в глубокий экономический кризис, вызванный либеральной моделью экономики, которую навязали державы-победительницы в Крымской войне, следом пришло обнищание казны, голод в Поволжье, стала процветать коррупция и преступность, что в итоге повлияло на активизацию революционных движений.

С появлением активистских подпольных организаций, мечтавших о свержении самодержавия, по России прокатилась волна терроризма, главной мишенью которого был сам император Александр II. Первое покушение было совершено 4 апреля 1866 г. 25-летним бывшим студентом Московского университета Дмитрием Каракозовым. Тогда его чуть не растерзала толпа, а тот кричал «Дурачьё! Ведь я для вас же, а вы не понимаете!» [1].

На тот момент революционеров многие не понимали, но с течением времени даже в самых образованных кругах все чаще стали звучать призывы покончить с либерализмом. По их мнению, России нужен твердый и

суровый царь. Образ Ивана Грозного уже воспринимается не так категорично в сознании людей. Да, он был жесток, говорили они, но карал за дело и жестокость эта была не только в нем, а в самом времени.

Нет ничего удивительно в том, что эти настроения нашли свое отражение в искусстве, главным образом, в живописи. Начинается новая волна использования образа Ивана VI, но на этот раз в совершенно другом ключе. В. Г. Шварц, Г. С. Седов и А. Д. Литовченко и некоторые другие художники написали замечательные полотна, изображая Ивана Васильевича в новом амплуа, как справедливого и непоколебимого государственного деятеля.

Интересно отметить, что И. Е. Репин, еще будучи учеником Академии Художеств в 1860-е гг., написал два эскиза: «Видения Иоанна Грозного» и «Митрополит Филипп, изгоняемый Иоанном Грозным из церкви 8 ноября 1568 г.» [7, с. 15]. Последний из эскизов был одобрен, и работа над ним Ильёй Репиным относилась к 1866 г. [2, с. 24-25], что совпало с первым покушением на жизнь Императора Александра II. Можно заметить, что уже в тот момент художник увидел и в полной мере осознал начало борьбы народа с самодержавием, позднее откликнувшись на это в своем полотне «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года».

Мысль о столь остросюжетной картине сформировалась у И. Е. Репина после покушения народовольцем Игнатием Гриневицким на жизнь Александра II, вследствие которого, от полученных осколками ран, император скончался. На смертной казни участников движения «Народной Воли» И. Е. Репин присутствовал лично [6, с. 196]. Уже после идея развивалась под впечатлением симфонии Римского-Корсакова «Антар»: «...Я был на концерте Римского-Корсакова. Исполнялась симфония „Антар“. Его музыкальная трилогия — любовь, власть и месть — так охватила меня, и мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что-нибудь аналогичное по силе его музыке. Современные, только что затягивавшиеся жизненным чадом, тлели еще не остывшие кратеры...» [3]. В воспоминаниях Ильи Ефимовича, через 1881 г. словно прошла «кровавая полоса», череда событий, навевающих ужасы на людей, а для него, как для творческого человека, она стала вдохновением, породила неудержимые чувства в отношении «трагизма в истории» и естественно было искать воплощение для них, и он вспомнил о царе Иване [6, с. 196].

После официального представления картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» в Москве, многие зрители увидели в ней скрытый умысел, подрывающий монархические устои государства. Позднее, обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев в письме к Александру III отмечал, что часто стали присылать ему письма в связи с тем, что во временной выставке участвует картина, оскорбляющая у многих правительственное чувство: «Иван Грозный с убиенным сыном». После этого К. П. Победоносцев решил лично убедиться в правдивости слухов и посетил

выставку. Позднее он писал, что картина вызвала у него чувство безграничного отвращения и непонимания того, как художник вообще смог, в столько натуралистичной форме, изобразить такой ужасный момент. Так же искренне недоумевая причину изображения именно Ивана Грозного [8, с. 55-56].

В конечном итоге, ситуация разрешилась с указанием императора в отношении картины: «не допускать для выставок и вообще не допускать распространения ее в публике», но немного времени спустя, Павел Третьяков добился разрешения показывать ее посетителям своей галереи и запрет Александра III был снят. В российской истории «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» И. Е. Репина стало первым полотном, подвергшимся цензуре.

Картина вызвала широкий резонанс в обществе. Большинство зрителей недоумевали от развернувшейся перед ними сценой, некоторые называли это полотно откровенно «отвратительным», обращая внимание не только на трагическое настроение, но и на выставление на всеобщее обозрение такого тяжелого и кровавого момента, в котором русский царь, представлен всем как тиран и сыноубийца. В том числе картину И. Е. Репина современники обвиняли в излишнем реализме и утверждали, что, используя этот стиль для изображения ужасного, художник не дает оценку событиям, а просто копирует их. Так же характерно то, что люди восприняли «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» как своего рода отклик на царевубийство 1 марта 1881 г.

16 января 1913 г. было совершено первое покушение на картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». В этот день в Третьяковской галерее молодой иконописец, старообрядец, сын крупного мебельного фабриканта Абрам Балашов в припадке душевной болезни с криком «Довольно крови!» изрезал ножом знаменитое полотно.

Сложно оценить ущерб, нанесенный полотну. Три ножевых пореза прошли через лицо царевича и Ивана Васильевича, лишь чудом не задели глаза. Это был первый подобный случай в российском музее. Хранитель Третьяковской галереи Е. М. Хруслов, узнав об увечьях картины, совершил самоубийство, бросившись под поезд.

Таким образом, можно выделить тот факт, что даже спустя десятилетия, сюжет картины и ее исполнение тревожат неравнодушных зрителей. Убийство Иваном Грозным своего сына Ивана — достоверно не подтвержденное событие, вызывающее множество споров вокруг себя. Во времена И. Е. Репина мало кто брался утверждать реальность этого, поэтому картину «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» сложно назвать исторической, хотя многие непросвещенные зрители уверены в этом. Сам же автор, после Октябрьской революции, в интервью с другими художниками, свободно сообщил о том, что картина действительно была направлена против самодержавия [5, с. 127]. Можно предположить, что сам автор также не

держал идеи написать историческое событие, а скорее использовал действующие лица и саму ситуацию как удачную аллегория для выражения своей мысли.

Вновь заговорили о «исторической неправдоподобности» спустя сто лет после первого покушения. В 2013 г. к Третьяковской галерее и министру культуры РФ Владимиру Мединскому обратилась группа православных активистов с требованием убрать картину из экспозиции музея. Но Третьяковская галерея отказалась выполнять требования, а на тот момент директор Ирина Лебедева прокомментировала, что И. Е. Репин художник, а не историк, поэтому имеет полное право на собственную интерпретацию исторических событий.

Второе покушение на картину И. Е. Репина состоялось 26 мая 2018 г. Один из посетителей музея — Игорь Подпорин — ограждающим столбиком разбил защитное стекло и нанес три удара по полотну ножом. Порезы остались на изображении туловища царевича, самые сложно-восстановимые части холста, лица действующих героев и руки Ивана Васильевича, не повредили. Позднее вандал признался, что его сподвигло на это деяние «недоверности изображенных на полотне исторических фактов».

На данный момент картина Ильи Ефимовича Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» находится на реставрации и недоступна к просмотру. Остается надеяться, что все работы пройдут удачно и в ближайшее время мы вновь сможем лицезреть мировой шедевр. Целью данной статьи являлось освещение фактов, в некотором роде повлиявших на столь неоднозначное отношение к картине, что, как мы можем сейчас наблюдать, привело к печальным последствиям. Остается только надеяться, что в будущем человек начнет более осознанно относиться к произведениям искусства и принимать во внимание различные точки зрения, прежде чем предпринимать столь радикальные меры.

Литература

1. Аргументы и факты.

URL:http://www.spb.aif.ru/politic/ohota_na_imperatora_pochemu_alexandra_ii_pytalis_ubit_sem_raz (дата обращения: 10.04.2019).

2. Бродский, И. А. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей / И. А. Бродский, В. Н. Москвинова. — Л.: Художник РСФСР, 1969. — 432 с.: ил.

3. Ионина, Н. А. Репин И. «Иван Грозный убивает своего сына» / Н. А. Ионина // Сто великих картин. — М.: Вече, 2002.

4. Карамзин, Н. М. История государства Российского. в 12 т. / Н. М. Карамзин. — СПб., 1816—1829.

5. Ляковская, О. А. Илья Ефимович Репин / О. А. Ляковская. — М.: ГТГ, 1953. — 245 с.: ил.

6. Лясковская, О. А. К истории создания картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын Его Иван 16 ноября 1581 года» / О. А. Лясковская. URL: http://artpoisk.info/article/k_istorii_sozdaniya_kartiny_i_e_re-pina_ivan_groznyu_i_syn_ego_ivan_16_noyabrya_1581_goda/ (дата обращения 03. 02. 2019).
7. Михайлова, Р. Ф. Историзм картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын Его Иван» / Р. Ф. Михайлова // Русское и советское искусство (вопросы истории и проблемы развития). — Л., 1989.
8. Победоносцев, К. П. Константин Петрович Победоносцев и его корреспонденты. Т. 2. / К. П. Победоносцев. — Харвест, 2003. — С 55-56.
9. Толстой, Л. Н. Избранные письма 1882-1899 годы / Л. Н. Толстой. — М.: Художественная литература, 1984.
10. Толстой, А. К. Князь Серебряный. Повесть времён Иоанна Грозного / А. Н. Толстой. — СПб.: Типография Императорской академии наук, 1863.

УДК 75.045:78.01

М. Н. Таранина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Тема музыки в изобразительном искусстве

В произведениях изобразительного искусства весьма популярна тема музыки. На примере картин с изображением музыкальных инструментов выясняется, что они не только создают представление о культурной жизни эпохи, но и несут в себе образно-символический, лирический или философский смысл.

Ключевые слова: музыка, музыкальные инструменты, изобразительное искусство, символика, синтез искусств, композиция, образ, лирический сюжет, мифология, ангелы.

Margarita N. Taranina

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university
of industrial technology and design

Music subject in a fine art

In works of the fine arts the music subject is very popular. On the example of pictures with the image of musical tools it becomes clear that they not only create idea of cultural life of an era, but also bear in themselves figurative and symbolical, lyrical or philosophical sense.

Keywords: music, musical instruments, visual arts, symbolics, synthesis of arts, composition, image, lyrical plot, mythology, angels.

Искусство — это образное осмысление действительности, выражение внутреннего или внешнего мира в художественном образе. Художники в разные исторические эпохи обращались к теме музыки в своих произведениях. Есть множество картин, где запечатлены музыканты или музыкальные инструменты. Они дают не только представление о культурной жизни эпохи, но и имеют определенный символический смысл [1]. Что же значит изображения музицирующих людей и их инструментов?

Изображения музыкальных инструментов появились еще в глубокой древности. Сохранилась краснофигурная чаша «Женщина играет на авлосе» V в. до н. э. Авлос — язычковый инструмент с цилиндрическими трубками и пальцевыми отверстиями на них. Возможно, художник хотел изобразить

совершенство, согласованность, благозвучие. Но, вероятнее всего, в данном случае, изображение несет в себе исключительно декоративный смысл.

В эпоху Возрождения с музыкальными инструментами часто изображали ангелов. Страшный Суд обычно возвещается трубящими ангелами. Например, живописные образы итальянского художника Джотто, где четыре ангела вокруг Христа во славе трубят на все четыре стороны («Фрески капеллы дель Арена, Падуя, 1306 год»). У фламандца Рогира ван дер Вейдена четыре ангела трубят, чтобы воскресить мертвых и взвесить их на весах добродетели и греха, которые держит архангел Михаил («Полиптих «Страшный суд» (1445 – 1450), Отель — Дье, Бон»). Ученик ван дер Вейдена, Ганс Мемлинг, аналогично трактует образ трубящих ангелов («Страшный суд», 1466 -1473, Гданьск, Поморский музей»). И, наконец, фреска Микеланджело, поражающая своей эмоциональной выразительностью («росписи Сикстинской капеллы, 1536 – 1541, Ватикан, Рим»). Ангелы держат в своих руках самые разнообразные музыкальные инструменты, так мы можем получить представление об их форме и конструкции. Сцены, прославляющие Бога, превращаются в работах художников Возрождения в настоящие ангельские концерты, по которым можно изучать музыкальную культуру того времени.

Полотно «Коронование Марии» нидерландского художника XVI в. Мартена де Воса — одно из множества изображений ангельской музыки. Музицирующие ангелы здесь разделены на два ансамбля. В нижней части картины они поют и играют на струнных инструментах. Второй ансамбль состоит из четырех ангелов, окружающих деву Марию. В этом ансамбле один из участников играет на флейте и барабане. На этой флейте можно было играть одной рукой. Такое своеобразное сочетание было очень популярно в эпоху создания картины, его изображения часто встречаются.

У И. Босха есть изображение человека, распятого на струнах арфы. Возможно, здесь отражены представления о символике натяжения струн, которая выражает одновременно любовь и напряжение, страдания, потрясения, испытываемые человеком в течение его земной жизни («Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», 1500—1510, музей Прадо, Мадрид»).

В течение долгого времени музыка ассоциировалась с любовью, подтверждением чего служит голландская поговорка XVII в.: «Учись играть на лютне и спинете, ибо струны обладают силой похищать сердца» [2]. Например, картина Микеланджело де Караваджо «Лютнист». (1595, Эрмитаж, Санкт-Петербург). «Лютнист» — одна из ранних картин Караваджо. Сам художник считал ее наиболее удачным своим произведением [3]. Картина существует в трёх версиях, ныне хранящихся в Эрмитаже, Метрополитен-музее (коллекция Д. Вильденштайна) и в английской усадьбе Бадминтон-Хаус.

По мнению исследователей Салерно (1971) и Спеццаферро (1966), «Лютнист» — это символическое изображение любви и гармонии. В представлении Спеццаферро оно построено на согласии противоречий (лат. *concordia discors*) мужчина — женщина, искусство — природа. Из цветов появляются плоды, музыкант с помощью инструмента извлекает звуки музыки, музыка пробуждает любовь [2].

Тема музыки является одной из главных в творчестве Я. Вермеера Дельфтского. Мне кажется, что дополнение произведений музыкальными инструментами служит намеком на романтические отношения героев. Например, «Дама с лютней» (1662–1663, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), «Урок музыки» (1662-1665, Королевское собрание, Дворец Сент – Джеймс).

Картина «Урок музыки» — одно из произведений Вермеера на тему музыки. Смотря на произведение, мы можем услышать звуки верджинела — это разновидность клавесина, раньше был очень популярен для домашнего использования. По точности изображения специалистам удалось определить, что его изготовили в мастерской Рюкерсов в Антверпене, знаменитой на весь мир. Латинская надпись на крышке верджинела гласит: «Музыка — спутница радости и целительница в горестях» [4]. Когда художник заканчивал работу, он решил добавить второй инструмент — виолу да гамба. Он написал её поверх края платья и мраморных плиток пола. Это позволило толковать картину по-другому. Музыкальный инструмент заставляет задуматься, для кого же он предназначается. Появление инструмента делает возможной ситуацию музыкального, а возможно, и любовного дуэта.

Жан Антуан Ватто — французский живописец, часто изображал людей, любящих музыку. Основным жанром творчества Ватто являются «галантные празднества»: молодые люди и их спутницы отдыхают на природе, отвлекаясь лишь на музыку и флирт. Например, его произведения: «Танец» (1716 -1718, Новый дворец, Потсдам), «Радости бала» (1718), «Полная гармония» (1721), «Пасторальные танцы» (1720 –е), «Гамма любви» (1715 – 1718, Национальная галерея, Лондон) и др.

Во Франции эта тема была весьма популярна. Даже пьесы клавесина композитора Франсуа Куперена, французского композитора, современника художника имеют схожие названия с картинами художника. Тонко чувствующие знатоки ценили не только живописность Ватто, но и его музыкальность. «Ватто принадлежит к сфере Ф. Куперена и К. Ф.Э. Баха», — утверждал великий философ искусства Освальд Шпенглер [3].

Часто музыкальные инструменты ассоциировались у людей с библейскими персонажами. Например, библейский царь Давид, легендарный автор псалмов, в европейской культуре Средневековья и Возрождения прочно закрепил свой образ с изображением арфы. Великий царь, политик, воин был и величайшим поэтом, и музыкантом, через символику десяти струн Давидовой арфы святой Августин разъяснял смысл десяти библейских заповедей. Пастух, играющий на арфе, на картинах часто изображали Давида

именно в этом образе. («Ян де Брей «Давид, играющий на арфе», 1670, частная коллекция»).

Некоторые художники изображали музыкальные инструменты в непривычном виде. Обратимся к картинам Сальвадора Дали. Сам художник являлся представителем направления «сюрреализм». Он заявлял о свободе духа, граничащей с безумием. Хаотичность и неопределенность форм, как будто, переносят нас в сон. В картинах Дали соединяются хорошо продуманные образы с интригующими подсознательными мотивами.

Несмотря на то, что искусство Дали понятно не всем, в нем есть необъяснимая привлекательность. Эмоции, возникающие при просмотре работ, хаотичны, как и само творчество художника. Но нельзя отрицать тот факт, что такие произведения заставляют задуматься.

В свои «музыкальные» работы художник вкладывал много подтекста. Приведу примеры его работ на тему музыки: «Галлюцинация, шесть явлений Ленина на пианино», «Три молодых сюрреалистических женщины, держащие шкуры оркестра», «Пьеро играет на гитаре».

Рассмотрим картину «Пьеро играет на гитаре». В этой работе художник попытался изобразить визуальную иллюзию, двойное изображение. Сначала, мы замечаем лишь одного клоуна, но на самом деле их два. Один находится позади другого. Силуэт Пьеро очерчен одной жирной, зигзагообразной линией. На мой взгляд, такая форма линии также добавляет в отголоски мелодии, которую можно представить в своем воображении, некоторую резкость, звонкость. Аналогичную технику Дали применил в картине «Спектральная корова» (1928 г.).

Известный художник Пабло Пикассо в период с 1912 г. по 1913 гг. создал большое количество произведений, главными героями которых выступали музыкальные инструменты («Гитара, бутылка Перно и стакан», «Женщина с гитарой», «Трубка и чернильница», «Скрипка и виноград», «Гитара и скрипка»).

На картине «Гитара и скрипка» пространство делится на множество плоских частей, которые соединяются и взаимопроникают друг в друга — кусок грифа, скрипичные «эссе», кусок обоев, фрагмент столика, едва заметный намёк на бокал. Весь этот хаос, казалось бы, несовместимых элементов, рождает натюрморт, как впечатление от прослушанной композиции.

Каждый воспринимает и трактует эту картину по-разному, как, впрочем, и любое сложное произведение. Возможно, это изображены души инструментов, волнующие сердце. С другой стороны, это может являться иллюстрацией жизни музыканта, художника, а кто-то увидит свою историю.

Спокойные цветовые сочетания не отвлекают от восприятия формы, а выстроенная конструкция рождает сюжет, который звучит убедительно и смело [6].

Художнику было интересно не просто передать внешний облик скрипки, он хотел запечатлеть музыку, которую можно получить при помощи скрипки. Музыка, которая звучит синхронно творчеству самого художника, увлекшегося в это время музыкой.

Картины Казимира Малевича поражают своей оригинальностью, несовместимостью персонажей и порой мрачным колоритом. Работы отражают стиль и манеру художника. Темный фон показывает печальное настроение Казимира Малевича. Идеей произведения послужили стандарты, на которых базировалось искусства того времени. Музыка должна была создаваться по правилам, литература обязана соответствовать определенным стандартам и живопись оценивали, исходя из заданных параметров работ [7].

Малевич — сторонник свободы, он выступал против стандартов, считая, что для искусства не существует законов и формул. В своей картине он отрицает применение художественных «клише». Мастер высмеивает буквальный подход к искусству и в шутку предлагает совместить корову и музыку. Я думаю, зеленые элементы на картине отражают надежду художника на развитие свободного искусства, надежду быть услышанным.

По моему мнению, картина таит в себе философский смысл. Художник предлагает посмотреть на мир под другим углом и расширить мировоззрение, отказавшись от навязанных обществом стандартов. Возможно, это полотно изменит взгляд не только на искусство, но и на жизнь. В работе Малевича каждый видит свой потаенный смысл.

Подводя итоги вышесказанному, следует выделить несколько значений изображений музыкальных инструментов в произведениях изобразительного искусства:

- декоративное значение;
- мифологический смысл;
- лирический смысл для передачи глубоких чувств;
- библейский смысл;
- философский смысл.

Искусство показывает нам мир с разных сторон, и, зачастую выражает больше, чем изображает. Благодаря искусству мы можем прислушаться, и, увидеть скрытые изображения в, казалось бы, обычных вещах.

Литература

1. Брехова, Н. Музыкальные инструменты в живописи // Юность, наука. культура / Н. Брехова. — Новый Уренгой, 2012. URL: <http://lib2.znate.ru/docs/index-321564.html> (дата обращения 08. 04.2019).

2. Бидерман, Г. Энциклопедия знаков и символов / Г. Бидерман. — М.: 1996. — 68 с.

3. Всеволожская, С. Итальянская живопись XVII века. Каталог коллекции / С. Всеволожская. — СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2013. — 118 с.
4. Майкапар, А. Музыкальные детали в картинах Я. Вермера А. Майкапар // Приложение к газете «Искусство». — 2013. — № 2. — 1 сентября. — С. 49 - 53.
5. Дрезденская картинная галерея. URL: <http://art-portal.tilda.ws/page280299.html> (дата обращения 01.04.2019).
6. Большая энциклопедия от Моне до Пикассо / под ред. Прохорова А. М., Костеневич А. Г. — Л.: Аврора, 1989. — С. 143.
7. Ковтун, Е. Ф. Казимир Малевич. До и после квадрата. Избранные произведения из собрания Русского музея / Е. Ф. Ковтун. — М.: Palace Editions, 2013. — 205 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антипина Дарья Олеговна — кандидат искусствоведения, доцент, и. о. заведующего 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)

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)

Бондаренко Иван Иванович — доцент кафедры интерьера и оборудования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (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)

Борчуков Юрий Владимирович — ассистент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Бушуев Владислав Геннадьевич — профессор кафедры монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России, член-корреспондент Петровской академии науки и искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Васильев Александр Вениаминович — доцент кафедры монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Гаврилов Виктор Александрович — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Гордин Алексей Николаевич — доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников 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)

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)

Крылов Сергей Николаевич — преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, учебный мастер Центра творческих проектов 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)

Ланщикова Галина Александровна — кандидат педагогических наук, доцент Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

Левченко Маргарита Игоревна — старший преподаватель Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

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)

Мешков Михаил Марксович — доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Нгуен Дык Бинь — преподаватель факультета дизайна интерьера Вьетнамского национального университета лесоводства (Ханой, Вьетнам)

Нгуен Тхи Фьонг Лиен — преподаватель факультета искусств Вьетнамского национального университета лесоводства (Ханой, Вьетнам)

Обух Павел Владиславович — доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Перхун Владимир Владимирович — старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Пономаренко Светлана Петровна — заслуженный художник РФ, профессор кафедры монументально-декоративной живописи 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)

Прозорова Екатерина Станиславовна — кандидат культурологических наук, доцент кафедры дизайна пространственной среды 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)

Рыкова Арина Александровна — студентка кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Семенов Виктор Юрьевич — профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Таранина Маргарита Николаевна — студентка кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (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)

Тихонова Анжела Евгеньевна — студентка кафедры монументального 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)

Черная Елена Александровна — кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Черных Дмитрий Геннадьевич — доцент кафедры дизайна и изобразительных искусств Южно-Уральского государственного университета (Челябинск, 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)

Эккерман Элана Юрьевна — студентка кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Содержание

От редактора.....	3
Актуальность профессии художника монументального искусства.....	4
Васильев А. В. Художник монументального искусства — специалист универсальный.....	4
Обух П. В. О кризисе монументального искусства.....	14
Редникова А. С. К вопросу об актуальности профессии художника-монументалиста.....	20
Традиции и новации в монументальном искусстве.....	28
Косенкова М. С. Монументальность как качество мозаичных работ Ивана Бурлакова.....	28
Тимофеева Р. А. Росписи и витражи Р. Б. Лиханова 2010-х годов в контексте развития отечественного монументального искусства....	37
Туминская О. А. Монументальные изображения святых юродивых в храмах Руси-России.....	42
Дружинкина Н. Г. Слагаемые петербургского храмового синтеза на рубеже XIX-XX веков.....	47
Семенов В. Ю., Константинов К. К. Воссоздание росписи Никольского Морского собора в Кронштадте: рисунок, письмо, золочение.....	59
Гордин А. Н. Сохранение и воссоздание росписи в храме Святого Духа в г. Черновцы.....	66
Антипина Д. О. Мозаики петербургского метро.....	71
Турчин А. Ф. Графическая культура монументальных произведений группы «ФоРУС».....	79
Борчуков Ю. В. О дипломной работе «Галантный век» и эскизах оформления вестибюля станции метро «Театральная» в Санкт-Петербурге.....	86
Прозорова А. В. Трансформация образа Карла Маркса в XX и XXI веках (опыт Ленинского плана монументальной пропаганды и современное искусство).....	93
Черная Е. А. К вопросу о монументальности гравюр Джованни Баттиста Пиранези и М. И. Махаева.....	100
Проблемы педагогики и методики преподавания в монументальном искусстве.....	109
Ланщикова Г. А. Левченко М. И. Особенности этапов стилизации фигуры человека в монументально-декоративной композиции (формообразовании).....	109
Козлов В. Н. Значение рисунка в монументальной живописи.....	118
Перхун В. В., Черных Д. Г. Российское образование: традиции	

реалистического рисунка в искусстве, архитектуре и дизайне в XIX - XXI веках.....	122
Мешков М. М. Современные тенденции преподавания рисунка на кафедре монументального искусства.....	131
Художественные материалы в монументальном искусстве.....	139
Бушуев В. Г. Энкаустическая роспись горячим способом.....	139
Пономаренко С. П., Крылов С. Н. Горячая эмаль: три храма Санкт-Петербурга.....	148
Прозорова Е. С. Графический бетон: искусство и технология.....	155
Баранова И. И. Использование современных технологий в художественном оформлении станции Санкт-Петербургского метрополитена «Беговая».....	160
Нгуен Тхи Фыонг Лиен, Нгуен Дык Бинь. Применение традиционной парчи Х'монг для настенного украшения.....	168
Редникова А. С. Декоративные штукатурки в монументальном искусстве.....	175
Вопросы синтеза искусств:	
изобразительное искусство и дизайн	183
Балашов М. Е. К проблеме синтеза искусств в современном интерьере в условиях формального микса.....	183
Бондаренко И. И. Архитектурные приемы в интерьерах стиля ар-деко с 20-х гг. XX в. до наших дней.....	190
Шестак В. Н. Монументальное искусство и эргономика.....	196
Гаврилов В. А. Новая фигуративность в искусстве скульптуры второй половины XX века.....	200
Лобанов Е. Ю. Методологические параллели в авангардном искусстве, архитектуре и дизайне среды.....	205
Тихонова А. Е. Модерн в книжной графике П. Оринянского.....	214
Рыкова А. А. Великая Отечественная война в батальных картинах художника Юрия Васильевича Волкова.....	222
Эккерман Э. Ю. Проблема вандализма в русском изобразительном искусстве на примере картины И. Е. Репина.....	227
Таранина М. Н. Тема музыки в изобразительном искусстве.....	234
Сведения об авторах.....	240

Научное издание

Актуальные вопросы монументального искусства

Сборник научных трудов

Оригинал-макет подготовлен Д. О. Антипиной

Подписано в печать 10.09.19. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 13,5 Тираж 100 экз. Заказ 417/19

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26